

Tesis Doctoral

Angustia, nihilismo y música en Sartre

Paralelismo

Existencialismo Dodecafonismo

Dodecafonismo existencial

Gerardo Jesús Segurado Coll

Programa de doctorado Filosofía y Ciencias del Lenguaje

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid

2019

Departamento de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras

Angustia, nihilismo y música en Sartre

Paralelismo
Existencialismo Dodecafonismo
Dodecafonismo existencial

Gerardo Jesús Segurado Coll

Director de tesis: Dr. D. Miguel Salmerón Infante

Angustia, nihilismo y música en Sartre

Paralelismo

Existencialismo Dodecafonismo

Dodecafonismo existencial

Índice	
. Agradecimientos.....	7
. Introducción	8
Idoneidad del tema y preparación del investigador	10
1. Objetivos	10
1.1 Hipótesis 11/1.2 Metodología 11/1.3 Resultados esperados. 12	
2. Cuerpo de la investigación	13
2.1 Discusión del tema 13/2.2 Argumentación 14/2.3 Combinación de datos	
teóricos y artísticos 14/2.4 La lógica de la investigación 14	
I. Angustia	16
1. Comprensión preontológica	16
1.1 Comprensión preontológica prejudicativa 16/1.2 El cogito prerreflexivo 16/1.3 La	
temporalidad global 18/1.4 Ausencia de mí 23/1.5 El ser otro 25	
2. La actitud interrogativa	28
3. La intuición, el instinto	30
3.1 La intuición 30/3.2 La intuición estética 32/3.3 El instinto y la necesidad	
artística 37	
4. La necesidad interior	40
5. El instante	44
5.1 El instante en la temporalidad 44/5.2 El instante en la angustia 45/5.3 El	
instante y lo eterno 48	
6. El ahora	57
6.1 El ahora intemporal 57/6.2 Lo efímero del ahora 58/6.3 El ahora	
fenomenológico 59	
7. La conciencia	60
7.1 La conciencia prerreflexiva 60/7.2 Conciencia constitutiva.	
Transfenoménica 61/7.3 La conciencia inmediata. Fenomenológica 62	
8. Conciencia impersonal	65
8.1 El yo en la conciencia 65/8.2 Conciencia trascendental 67/8.3	
Conciencia como vacío 68/8.4 Conciencia estética 69/8.5 Conciencia de sí mismo 70/8.6 Cuerpo	
y conciencia 71/8.7 Conciencia y espíritu 71	
9. Fenomenología	73
9.1 Conciencia pura y fenomenología 73/9.2 Conciencia y epojé	
fenomenológica 74	
10. Autoconciencia	77
10.1 Autoconciencia y espíritu 77/10.2 Espíritu original en Grecia 79	
11. Ausencia del yo. Yo fenomenológico	81
12. Ausencia del yo	84
12.1 El yo como trascendencia 84/12.2 La entrega del yo. Fuera de sí	
mismo 85/12.3 El yo impersonal. Irreflejo 86/12.4 Conciencia sin yo 87	
13. Ausencia del sí mismo	89

13.1 La desesperación del sí mismo 89/13.2 El abandono de sí mismo 89/13.3 Desaparición del sujeto 90/13.4 La abstracción de sí mismo 91	
14. El yo dualista	93
14.1 Conciencia dualista 93/14.2 Conciencia reflexa. La psique 94/14.3 La opacidad del yo 95/14.4 La desesperación del yo 96	
15. Angustia	97
15.1 Entre la angustia y la nada. La libertad 97/15.2 Angustia como Vértigo 101/15.3 La angustia. Conciencia de libertad 102/15.4 Angustia. Comprensión preontológica 103/15.5 La angustia. El desamparo 104/15.6 Ser ahí. La angustia 106/15.7 Angustia latente. Inhospitalidad 108/15.8 La angustia desesperanzada. Desasosiego 108/15.9 Angustia. Estado de ánimo ante la nada 111	
16. Dolor, desgarró e insatisfacción.....	114
17. Sufrimiento y dolor. La tragedia	126
17.1 Dolor, llanto y grito en el Laoconte 126/17.2 Sufrimiento 127/17.3 La tragedia 130	
II Nihilismo	132
1. La nada	133
1.1 La nada. Vacío indiferenciado 133/1.2 La nada. El arrancamiento 134/1.3 La nada. El anonadar 135/1.4 La nada interior137/1.5 La nada y la angustia 140	
2. Dasein	148
2.1 Ser-ahí 148/2.2 Ser arrojado 151/2.3 Ser-ahí. Preontológico 154/2.4 Realidad humana. Ser-ahí arrojado 154	
3. La vacuidad	156
3.1 El hastío, la náusea, lo absurdo 156/3.2 El vacío 162	
4. El silencio	169
5. Desvelamiento del ser	174
5.1 El ser en el arte 174/5.2 Lenguaje, el habla del ser 175/5.3 Poetizar, el lenguaje originario 178	
6. Fenomenología	181
6.1 Reducción fenomenológica (epojé fenomenológica) 181/6.2 La fenomenología 183	
7. La existencia	185
7.1 Existencia en la angustia 185/7.2 La existencia concreta, cotidianeidad 190	
8. Psicoanálisis existencial	193
9. La negación	195
9.1 La negación y el no-ser 195/9.2 La nada. El origen de la negación 196/9.3 La negación. La determinabilidad 196/9.4 Autonomía de la negatividad 198/9.5 Negatividad. Determinabilidad 199/9.6 Negatividad. Autoconciencia universal 200/9.7 Lo negativo. La coherencia de la negación 201/9.8 Negatividad y la nada 202/9.9 Negatividad en la obra de arte 204	
10. El Para-sí	207
10.1 El para-sí inconcluso 207/10.2 El otro. El infierno son los otros.209/10.3 El otro 210	
11. El cuerpo	212
11.1 El cuerpo transparente.212/11.2 La carne. Husserl 215/11.3 El cuerpo arrojado. Ser-ahí como Nausea 218/11.4 Facticidad del cuerpo. Vulnerabilidad.218 /11.5 El juego. La exploración 219	
12. El dolor en el arte	220
12.1 El dolor. La conciencia del ser otro 220/12.2 El dolor. La desesperación, la culpa 221/12.3 Lo faltante. Lo fallido 222/12.4 Nihilización de la forma 223	
13. La libertad.....	225

13.1 La paradoja de la libertad 225/13.2 El hombre en el mundo.	
Totalidad quebrada 225	
III Música	228
1. Música y sentido. Expresionismo	228
1.1 La música y su sentido 228/1.2 Expresionismo 229/1.3 Etapa tonal y figuralista 231	
2. Música en las artes	233
2.1 Música y pintura. Schönberg y Kandinsky 233/2.2 Música y literatura 239/2.3 Música y cine 241/2.4 Pintura y poesía 243	
3. Dialéctica del arte	244
3.1 El artista, la obra de arte 244/3.2 El arte y la obra de arte 246	
4. Lo cósmico en el arte	250
4.1 El cimiento cósmico del arte 250/4.2 Esencia efímera del arte 253/4.3 La cosa misma, desde sí misma.255	
5. Necesidad interior	256
5.1 Necesidad interior, impulso creador 256/5.2 El arte y la esencia 258/5.3 La universalidad de la obra de arte 261/5.4 Ritmo interno 262	
6. El silencio	264
6.1 El silencio, la veracidad expresiva 264/6.2 El silencio y la escucha 265/6.3 La atmósfera 266	
7. Compositor existencial y dialéctico	269
7.1 Compositor existencial fenomenológico. Sonido fenomenológico 269/7.2 Conciencia subjetiva y tiempo. Música y fenomenología 270/7.3 Compositor dialéctico 271/7.4 El instinto, los impulsos 272	
8. Ausencia del yo	273
8.1 La disolución 273/8.2 Exoneración y ausencia del yo en el sonido. Nihilismo 273/8.3 Ausencia del yo 274/8.4 Reconciliación sujeto objeto 274/8.5 Desaparición del tiempo y el espacio.275/8.6 Conciliación interno externo 278	
9. Sujeto desinteresado	287
9.1 Sujeto desinteresado. Contemplación 279/9.2 Todo se desvanece 282/9.3 Ausencia de intención subjetiva 282/9.4 Entidad orgánica 283	
10. Lo fragmentado	285
10.1 La dialéctica 285/10.2 Lo fragmentado. Afloramiento del desgarró 285/10.3 Reconciliación en el desgarró 288	
11. Lo transitorio	290
11.1 Lo transitorio y efímero 290/11.2 Las fisuras. Subjetividad rota 290/11.3 El continuo, la multiplicidad y mutación 391/11.4 El instante 291/11.5 Renacer de la inocencia y espontaneidad 292/11.6 Atmósfera. Paisajes glaciares 292	
12. Contrastes y desequilibrios	293
12.1 Equilibrio del desequilibrio 293/12.2 Conflictos interiores 294/12.3 La dialéctica interna 294/12.4 El contraste de contrarios 295/12.5 El contraste. La contraposición 296/12.6 Inclinaciones dramáticas. Grandes contrastes 296/12.7 La melodía. Contrastes 297/12.8 La contradicción 298	
13. Dodecafonismo y cromatismo	300
13.1 Dodecafonismo 300/13.2 Cromatismo.305/13.3 Escala cromática 306/13.4 Colores y texturas cromáticas 308/13.5 Libertad de la escala cromática 308/13.6 Escala cromática. Acordes errantes 309/13.7 Dodecafonismo. Extinción del sujeto 309/13.8 Dodecafonismo. Contrapunto 309/13.9 Dodecafonismo. La necesidad interna 310 /13.10 Serie dodecafónica. Atomización de sonidos 311/13.11 Dodecafonismo y Subjetividad 312/13.12 Expresión dodecafónica. Dolor, sufrimiento y angustia.312	
14. Disonancias	314

14.1 Disonancias. Consonancias más alejadas 314/14.2 Disonancias. Acumulación de fuerzas 315/14.3 Disonancias. La coherencia de la libertad 315/14.4 El oído condicionado 316/14.5 Las disonancias. Comprensión 316/14.6 Disonancia. Lo irracional 317/14.7 El oído inconsciente. Percepción de armónicos 317/14.8 Armónicos. Armónicos lejanos 318/14.9 Emancipación de la disonancia 319/14.10 Sonido dinámico. Dramático, no resuelto 322	
15. El timbre. El color	322
15.1 Ritmo 322/15.2 El color. El timbre 323/15.3 Acordes 323/15.4 Los impresionistas. El color del cromatismo 324	
16. Indefinición tonal	325
16.1 Revolución expresiva atonal 325/16.2 Dominio siendo dominado 326/16.3 Indeterminismo. Indefinición tonal 326/16.4 Alois Haba 327/16.5 El sentido del sin sentido 327/16.6 Reencuentro con la belleza 327/16.7 Lenguaje musical 328/16.8 Oyente activo 328/16.9 Regiones extrañas 328/16.10 Fluidez 329/16.11 Notas errantes 329/16.12 Cadencias 329/16.13 Prosa directa 330	
17. La fuerza de la fragilidad	331
17.1 Caos en el orden 331/17.2 Lo débil. Fortaleza armónica 331/17.3 El escándalo de lo nuevo 332/17.4 La necesidad interior. La regla 333/17.5 Lucha armónica. La séptima 333/17.6 Armonía. Equilibrio fuerzas en tensión 335/17.7 La expresión de lo orgánico 336	
18. El inconsciente	337
18.1 La sombra del inconsciente 337/18.2 Las fuerzas inconscientes 338/18.3 El abismo del inconsciente 339/18.4 El inconsciente a través del shock y la grieta 340/18.5 El amor. El amor de madre, Medea 342	
19. Goethe. Fausto	343
19.1 Dante y Goethe 343/19.2 Fausto 345/19.3 Fausto. La fenomenología de Hegel 345/19.4 La luz en la sombra. Goethe 346/19.5 Sufrimiento del mundo. Schopenhauer 347	
20. Música y voluntad	348
20.1 La música como voluntad misma. 348/20.2 La música en Schopenhauer 349/20.3 La música y el dolor 350	
21. Metafísica del arte	352
21.1 El arte y la naturaleza 352/21.2 Metafísica del arte 354/21.3 La experiencia estética 355	
22. La espiritualidad en el arte	357
22.1 Arte y conflicto trágico 357/22.2 Función dramática de la música 358/22.3 Poética musical 359/22.4 La espiritualidad en el arte 361	
23. El vacío en el arte	363
23.1 Lo sublime. Imagen de la existencia 363/23.2 Imperfección del mundo. Ausencia, a realizar 364/23.3 Vacío de la conciencia 364/23.4 El vacío del arte 365/23.5 El ser transfenoménico. Plenitud de ser 365	
24. Lenguaje de la diferencia	366
24.1 Lo heterogéneo 366/24.2 Shocks. Expresión pura y sin disfraz 367	
25. Metafísica de lo bello	370
25.1 La belleza en su totalidad 368/25.2 Metafísica de lo bello 370/25.3 La relatividad de la belleza 371/25.4 La plenitud de la belleza. Lo feo 371 /25.5 Lo feo. Dinámico y necesario 371/25.6 La necesidad interior. Lo bello 372	
26. La libertad	373
26.1 Libertad, adversidad y resistencia 373/26.2 La realidad humana y la libertad 373/26.3 La angustia. El vértigo de la libertad 374/26.4 La liberación de la disonancia 374/26.5 La elección de la libertad 375	
27. El cambio y lo permanente	376

27.1 El cambio incesante 376/27.2 Temporalidad. La ilusión del tiempo 377/27.3 Preontología de la temporalidad 377	
Paralelismo Existencialismo Dodecafonismo	378
1. Música dodecafónica, características existenciales.....	378
2. Comparativa con <i>El ser y la nada</i> de Sartre.....	380
3. Parámetros existenciales dodecafónicos.....	382
Dodecafonismo existencial.....	388
Conclusión	389
Bibliografía	392

Agradecimientos

Un recuerdo muy especial al que fue Catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, Alejandro Yagüe, por haber confiado en mí en los tres Conciertos de Compositores Salmantinos y la estrecha colaboración investigadora que tuvimos durante esos tres años. Que vaya desde aquí un entrañable y cariñoso recuerdo allá donde se encuentre. Ese estilo campechano y cercano de Alejandro, mientras charlábamos dando vueltas por la plaza mayor de Salamanca.

El agradecimiento y consideración al Compositor y Director de Orquesta Cristóbal Halffter, por haber confiado en mí, y permitirme participar en el Primer Campo Internacional de Composición en Villafranca del Bierzo. Un encuentro con compositores de la talla de, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y Tomás Marco. Todos ellos con una personalidad desbordante y única, cuya enseñanza compositiva iba más allá de lo meramente técnico. Un talante y atmósfera en cada uno de ellos inigualable, transmitiendo esa fuerza desde la presencia y cuyas explicaciones estaban teñidas de magia.

Mención especial requiere el Profesor Miguel Salmerón Infante, ante una investigación que es un compromiso, necesitándose de una escucha muy especial para poder llevarla a buen puerto. Investigación que ha requerido de una comunicación sutil y delicada, desde ese transmitir y escuchar a partir de los silencios y ese mundo interno que va dejándose aflorar.

<<Ese chico que, a partir de los catorce años, dejó que palpitase su existencia a través de las cuerdas de un piano, escuchando sus propios lamentos, tensiones, ilusiones e inquietudes, dejándolos fluir a través de sus vibraciones, improvisando y componiendo. Cuantas horas y años tras ese primer contacto mágico con el piano a los siete años, una sonoridad que ha llegado hasta hoy con diferentes armónicos>>.

Gerardo Jesús Segurado Coll

Introducción

La angustia, abre el camino a una visión más amplia en la que no hay nada en donde agarrarse, un vacío absoluto, prevaleciendo la soledad. De modo que todo lo que hasta el momento había sido un terreno aparentemente firme, se deshilacha, careciendo de referentes y viviéndose la existencia desnuda sin nada en lo que agarrarse salvo esa angustia.

Las cosas dejan de tener sentido, al menos, el sentido que hasta ahora consideraba Sartre que tenían, volviéndonos hacia nosotros mismos y captando lo absurdo de la existencia, observándonos y percibiéndonos como un cuerpo sin ego, ese ego que hasta ahora nos defendía

ha perdido todo sentido. Esta ausencia de sentido en la que la existencia se muestra con toda su fuerza y crudeza directamente, sin filtros. Emergiendo paulatinamente una sensación de vacío a través de la soledad que nos embarga.

Esta angustia nos lleva a una captación de nosotros mismos prejudicativa en la que prevalece la ausencia de ego. Ausencia de ego que desemboca en esa manifestación angustiosa, relacionada con el contraste, la tensión, el desequilibrio, la lucha, identificándose con esa realidad humana manifestada en la música que concuerda absolutamente con el nihilismo más originario del ser humano. Así el dodecafonismo se erige desde su disonancia, ausencia de jerarquización en los sonidos dodecafónicos, carencia de un ritmo concreto, sin armadura de clave con una tonalidad determinada, en la manifestación más clara y nítida de la angustia y el nihilismo. Acordes que generan tensión, una tensión que nos persuade de nuestras propias tensiones y sombras, que se atrincheran en nosotros y que emerge en unos sonidos aparentemente angustiosos.

El estudio e investigación de cada uno de los aspectos, es básico para comprender el proceso del nihilismo y la angustia desde diferentes puntos de vista y perspectiva. Ambos desembocan en una necesidad de expresión prejudicativa y ausencia de ego, en aras a un reencontrarse con la nada original, cuyo terreno abonado lo constituye la música dodecafónica de Schönberg.

Investigación que requiere de una sensibilidad y escucha, para llevar a cabo esos delicados detalles a modo de pinceladas, que emergen en lo más pequeño y silencioso.

La tensión, la disonancia, los miedos y las sombras posibilitan el encuentro de uno mismo y genera el claro-oscuro de un contraste luminoso a partir de un equilibrio desde el constante desequilibrio.

Todos los elementos van a confluir e interiorizarse en La música, emergiendo a partir de sus sin sentidos, angustias, miedos, tensiones y disonancias. Reencontrando sus caminos a partir de los silencios que atesoran, los complejos que esconden y las sombras que se ocultan.

Cada uno de los términos metafísicos está investigado en profundidad y en perspectiva, habiéndose evitado cualquier interpretación que no provenga de un análisis pormenorizado, en la búsqueda de una metafísica viva.

Muchos de los términos se interrelacionan y se han tocado desde distintas perspectivas. En relación con la nada, se ha investigado, considerándose la ausencia del sujeto, los juicios prejudicativos, la negatividad y la angustia. Asumiendo el para-sí, las resistencias y en los límites en la negatividad. Estos son algunos de los parámetros que se han tenido en cuenta en dicha investigación, por lo que la estructura inevitablemente ha de ser circular, dado que dichos términos se relacionan desde diferentes parámetros.

Toda la investigación, adquiere una confluencia en la música, donde cada uno de los términos previamente investigados se sitúan contrapuntística y armónicamente desde diferentes perspectivas y contrastes, en un reencuentro que propicia la comprensión desde sí mismos.

La frescura que otorga a la metafísica investigada, la perspectiva artística, desde la música, la pintura, la cinematografía y la literatura, permite contemplarla desde diferentes parámetros más vivos.

Idoneidad del tema y preparación del investigador

Inquietud por la composición e improvisación al piano a partir de los catorce años, tras iniciar los estudios de piano a los siete años, así como por la filosofía y en especial la metafísica. Inquietud respecto a la metafísica y la música que se ha podido llevar a cabo y plasmar en dicha investigación, tras periodos de formación que se detallan a continuación.

Licenciado en Filosofía en la especialidad de metafísica por la Universidad de Salamanca, llevando a cabo la investigación de grado de Salamanca tras los cursos de doctorado, con el catedrático de metafísica.

Profesor de piano por el Conservatorio Profesional de música de Valladolid tras haber iniciado y continuado los estudios de piano a los siete años en el Conservatorio Elemental y Profesional de música de Salamanca.

Seleccionado para participar en los tres conciertos de compositores salmantinos llevados a cabo en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca por el catedrático de composición Alejandro Yagüe. Estrenando e interpretando mis propias composiciones para piano durante los tres años. Formación e investigación con el catedrático de composición Alejandro Yagüe durante los tres años.

Seleccionado para participar en el Primer Campo Internacional de Composición celebrado en Villafranca del Bierzo, organizado por Cristóbal Halffter, participando además de Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola y Tomás Marco. Componiendo y estrenando mi primera obra para violonchelo. Entrando en contacto con la figura de Schönberg en dicho Campo internacional.

Conciertos y estreno de composiciones al piano e improvisaciones en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia durante dos años como profesor de piano.

Objetivos

A partir de la ausencia de ego prejudicativo, llevar a cabo la captación de la existencia directamente sin filtros, generadora de una angustia que nos embarga y nos lleva a un vacío y nihilismo.

Captar el proceso existencial de la angustia y el nihilismo que adquiere su sentido y profundidad en un sujeto desgarrado desde el vértigo y el abismo.

Descubrir la existencia descarnada sin sentido que se muestra en la soledad, el miedo y las sombras.

La posibilidad del encuentro de uno mismo, generado por el claro-oscuro de un contraste luminoso a partir de un equilibrio desde el constante desequilibrio.

La confluencia e interiorización de todo el proceso existencial a partir de la angustia y el nihilismo en una música dodecafónica que emerge a partir de sus sin sentidos, angustias, miedos, tensiones y disonancias, reencontrando su camino desde los silencios que atesora, los complejos que esconde y las sombras que oculta.

Descubrir como desemboca toda angustia y nihilismo en un dodecafonismo que se erige desde la disonancia, la ausencia de jerarquización en sus sonidos dodecafónicos, carencia de ritmo concreto, sin armadura de clave ni tonalidad determinada, como manifestación más clara y nítida de dicha angustia y nihilismo.

Captación de los acordes que generan tensión, una tensión que nos persuade de nuestras propias tensiones y sombras atrincheradas en nosotros, emergiendo en unos sonidos aparentemente angustiosos y disonantes.

Descubrir el proceso que se va generando existencialmente a partir de la angustia y el nihilismo, y como va desembocando, confluyendo y conformándose paralelamente en el dodecafonismo.

Captar la dirección en la que confluye inevitablemente el dodecafonismo, respecto a concebirse como un dodecafonismo existencial.

Hipótesis.

Paralelismo entre el existencialismo y el dodecafonismo.

Dodecafonismo existencial.

Desde siglos atrás se han encubierto y escondido las auténticas pulsiones que palpitaban en el ser humano sin dejarlas emerger. Es precisamente en el existencialismo donde se gestan y adquieren cuerpo esas inquietudes e incertidumbres. Terreno abonado en el que Sartre deja aflorar ese mundo de dolor, nihilismo, angustia y soledad, generando paradójicamente todo un aluvión artístico, filosófico y literario repleto de creatividad e imaginación. En dicho contexto emerge el dodecafonismo de Schönberg que adquiere forma en la ausencia de forma, sentido en el aparente sin sentido, ritmo en la falta del mismo y profundidad desde el dolor y tensión de los sonidos dodecafónicos a partir de disonancias que emergen y se muestran tras siglos de ocultamiento. Se produce una escucha mimética entre el existencialismo y el dodecafonismo, con procesos muy semejantes en los que la angustia existencial adquiere forma, fuerza y volumen en una música existencialista y fenomenológica en la que el compositor se constituye como compositor dialéctico existencial, dejando emerger ese mundo de tensión, oscuridad y dolor desde sonidos disonantes hasta ahora ocultados y evitados, emergiendo un colorido y luminosidad sorprendentes. La angustia, el nihilismo, el dolor y el vacío existencial son el fundamento y motivo de la música dodecafónica que adscribe y asume dichas tensiones como propias, dejando que fluyan en acordes repletos de disonancias, contradicciones, contrastes y silencios. Una música que se genera a partir del shock, la ruptura y la grieta, dejando que aflore y se manifieste directamente en toda su profundidad, crudeza y textura sin dilaciones.

Metodología

Análisis pormenorizado de los aspectos existenciales como son la angustia, el nihilismo, el dolor, el vacío, el ser ahí o el ser arrojado como 33, así como las condiciones y el espacio en el que se generan a través del estudio del [ego, la temporalidad, el ser otro, la actitud interrogativa, la intuición, el instinto, la necesidad interior, el ahora, la conciencia, la autoconciencia, el yo, la psique, el cuerpo, la carne (el cuerpo), el espíritu, la epojé fenomenológica, la libertad, el vértigo, el desasosiego, la tragedia, el dolor, el sufrimiento, el silencio, el ser, el lenguaje, el habla, la poesía, la existencia, la cotidianidad, el psicoanálisis existencial, la negación, el no-ser, la determinabilidad, el para-sí, el otro, la náusea, el juego, la desesperación, la culpa, lo faltante, lo fallido, la forma], desde perspectivas como la comprensión preontológica, la fenomenología, la desaparición, la dualidad, la ausencia, la opacidad, la desesperación, la vulnerabilidad, la facticidad, la inhospitabilidad, el desvelamiento o el arte, concretamente la música, la pintura, la literatura o el cine.

La influencia de Hegel en Sartre es evidente, respecto a la deriva que adquiere su terminología en *El ser y la nada* de Sartre, así, términos como el para-sí o la negatividad son estudiados y profundizados por Sartre, con sentidos diametralmente opuestos. Al mismo tiempo, la consideración del autoconocimiento en Hegel permite, adquirir y tener una perspectiva respecto a la visión de Sartre sobre el autoconocimiento como transparencia en el que prevalece la ausencia del ego o del yo, pudiéndose observar la evolución. Lo cual lleva a incluir la figura de Hegel como engranaje que permite una visión en perspectiva y evolutiva de parámetros que han sido considerados por Sartre, Heidegger o Kierkegaard.

Los aspectos musicales dodecafónicos como son la disonancia, el cromatismo, las series o escalas dodecafónicas o el contrapunto, a partir de las condiciones y espacios en los que se generan como son [el expresionismo, la dialéctica del arte, lo cósmico en el arte, lo efímero en el arte, la necesidad interior, la esencia, la universalidad, el silencio, la atmósfera, la fenomenología, lo existencial, la conciencia, el tiempo, el espacio, la dialéctica, el instinto, los impulsos, ausencia del yo, la disolución, el nihilismo, , sujeto-objeto, lo fragmentado, el desgarró, la negatividad, lo transitorio, lo efímero, el instante, los contrastes, los contrarios, el equilibrio-desequilibrio, el conflicto, lo dramático, el dolor, el sufrimiento, la angustia, el inconsciente, los armónicos, el timbre, el color, el ritmo, los acordes, el impresionismo, la belleza, la fluidez, la fragilidad, el caos, la tensión, el inconsciente, el shock, la libertad, la angustia], en ámbitos como la pintura, la música, la filosofía, la literatura, la poesía o el cine. Desde diferentes ópticas y perspectivas tanto filosóficas como artísticas y literarias a través de la filosofía, la música, la pintura, la literatura o el cine, a partir de autores de toda índole y ámbitos como filósofos, músicos, compositores, pintores, cineastas o escritores, con diferentes perspectivas y puntos de vista. Con referencias bibliográficas filosóficas, literarias, musicales, pictóricas, cinematográficas, así como a obras literarias dentro de la narrativa, el ensayo o la poesía, composiciones musicales, obras pictóricas o películas dentro del ámbito existencial.

Analizando y relacionando los diferentes aspectos filosófico existenciales y musicales dodecafónicos, profundizando en sus similitudes, semejanzas y coincidencias así como sus relaciones. Llevándose a cabo referencias constantes filosóficas existenciales aplicadas a la música y viceversa, captándose las profundas relaciones y similitudes.

Resultados esperados

Todas las partes han encajado de manera natural desde diferentes ópticas, perspectivas y visiones, confluyendo y adquiriendo sentido por sí mismas de manera equilibrada y armónica como las partes necesarias de un todo que las constituye. Descubriéndose paulatinamente en todos los parámetros investigados una gran coherencia interna, generándose argumentaciones en un sentido profundo. Más allá de la mera elucubración, se han generado perspectivas y puntos de vista completamente diferentes que han tenido un hilo conductor idéntico, desembocando en visiones concordantes. Investigación que ha adquirido una gran riqueza y profundidad al llevarse a cabo desde infinidad de perspectivas que han sido analizadas pormenorizadamente. La confirmación de todas las hipótesis ha permitido ir más allá de las mismas, adscribiéndose todo un abanico de posibilidades relaciones e interacciones, que ha propiciado la apertura de nuevos campos y direcciones investigativas con un mismo hilo conductor.

Cuerpo de la investigación

Discusión del tema

El tema de la investigación se ha llevado a cabo de manera poliédrica, helicoidal y circular a partir de numerosos ámbitos, generándose perspectivas completamente diferentes con hilos conductores concordantes y afines.

Inciendiéndose en el tema del cuerpo de la investigación tanto a nivel existencial como dodecafónico, concediendo especial énfasis a los diferentes espacios y perspectivas desde los que se ha llevado a cabo. Configurándose con ello un cúmulo de parámetros secundarios, básicos para la comprensión y coherencia de la investigación.

Tema de la investigación que tiene infinidad de connotaciones y relaciones que han sido investigadas pormenorizadamente.

El tema es completamente inédito y original, si bien, los componentes que lo constituyen han sido investigados desde diferentes ópticas, profundizando y analizando dichas investigaciones. Se abre así una nueva vía por la que comprender de manera más rigurosa y fehaciente, infinidad de conceptos que tras la investigación adquieren un mayor cuerpo y perspectiva. Se han generado numerosos espacios en los que profundizar, entre ellos, aspectos psicológicos como el inconsciente aplicado a elementos tanto existenciales como dodecafónicos. Concibiéndose perspectivas en las que ese mundo aparentemente cerrado y restringido como son los miedos, la angustia, la tensión o el dolor, han adquirido un protagonismo especialmente relevante al considerarlos prioritarios en la creación y composición dodecafónica. Alcanzándose una perspectiva mucho más amplia y enriquecedora de ideas y conceptos concebidos aparentemente como negativos, restringidos y coercitivos, que generan tensión y frustración, pero que paradójicamente son considerados como el motivo y la base de la composición dodecafónica. Consiguiéndose que, a través de la música dodecafónica y la reinterpretación de ese abanico de ideas y conceptos existenciales, se perciba la existencia de manera directa, sin filtros ni intermediarios. Adquiriendo un nuevo sentido y perspectiva

algunos ámbitos, como la fenomenología, que, aplicada al sonido, genera la figura del compositor dialéctico existencial basado en la fenomenología del sonido.

La consideración de los diferentes campos y perspectivas como la filosofía, la música, la pintura, la literatura o el cine, han permitido la comprensión de ideas y conceptos de manera mucho más abierta y fluida. Generándose interacciones entre las diferentes artes que confieren unos sentidos a esas ideas mucho más amplios, y con criterios más coherentes desde diferentes perspectivas y ópticas.

Ha tenido una especial relevancia y consideración, el estudio y comprensión de conceptos e ideas metafísicas constantemente reseñadas en la investigación, por lo que ha sido necesaria una comprensión profunda de los mismos a partir no solo de lo que dicen sino también de su ámbito profundo e interno. Ha sido precisamente dicha comprensión interna uno de los hilos conductores de dicha investigación.

Argumentación

Aun siendo inédita y original la hipótesis que se ha llevado a cabo, se ha ido confirmando y corroborando a medida que la investigación ha ido avanzando desde los diferentes ámbitos y perspectivas. Todas las argumentaciones concomitantes de la investigación han sido fundamentadas y documentadas por estudios e investigaciones llevadas a cabo. Mientras que la hipótesis inicial ha permitido dar una visión mucho más amplia y en perspectiva de las investigaciones, posibilitando nuevos caminos. Interaccionando y relacionando elementos en el ámbito filosófico, pictórico, musical, literario y cinematográfico. Así por ejemplo la idea de vacío existencial adquiere otras tonalidades y texturas aplicado a la música dodecafónica, consiguiéndose con ello una perspectiva mucho más amplia y novedosa. Ideas, podríamos decir más cerradas en sí mismas, adquieren otro aire y una apertura mucho mayor.

Las distintas perspectivas y ópticas han aportado un sentido mucho más amplio a la hipótesis inicial, adquiriendo una mayor coherencia. Hipótesis inicial que ha permitido ver con más claridad numerosas ideas y conceptos, que han adquirido una mayor transparencia.

Combinación de datos teóricos y artísticos

Se ha tenido un especial cuidado en que todas las afirmaciones y datos aportados además de su análisis pormenorizado, se investigasen desde otras perspectivas y ópticas, permitiendo con ello una mayor riqueza y profundidad. Analizándose ideas como el nihilismo desde la óptica tanto filosófica como literaria por ejemplo desde la perspectiva del absurdo, manifestada en *La náusea* de Sartre. Considerando parámetros como la angustia existencial desde el ámbito no solo filosófico sino a partir de las composiciones musicales de Schönberg. Adquiriendo otra textura mucho más abierta y fluida, incluso enriquecedora para la composición, al considerar la tensión generada en su relación con las disonancias.

Las referencias a los diferentes ámbitos filosóficos, musicales, pictóricos, literarios y cinematográficos de conceptos e ideas existenciales ha sido una constante en la investigación a través de composiciones, pinturas, obras literarias y películas.

La lógica de la investigación

Se ha seguido los diferentes apartados constituidos en el título de la investigación, de modo que la angustia ha formado parte de esos aspectos que se gestan a raíz de la ausencia de ego, en los que nos enfrentamos a nosotros mismos directamente sin filtros de ningún tipo, viviendo ese abismo y precipicio que nos acerca a nuestra propia nada. Un nihilismo que se ha constituido en la segunda parte, en donde la ausencia de todo referente a pesar de esa sensación de vacío e ingravidez nos va conformando y acercando tras la pérdida de referentes a nuestra naturaleza que va emergiendo por sí misma sin la interrupción de un ego que la tergiverse. Confluyendo en una música como tercera parte, en la que el proceso se manifiesta desde su fluidez y emergencia desde los contrastes y conflictos que ya lejos de cercenarnos son creadores y generadores de nuevas posibilidades, desde una música que unifica y saca a la luz todos esos espacios que habían permanecido en un segundo plano. Adquiriendo protagonismo precisamente al asumirse esas tensiones, conflictos y miedos desde sí mismos a partir de su luminosidad y sus sombras sin ser rechazados. Todos los aspectos anteriores confluyen en el apartado del paralelismo entre el existencialismo y el dodecafonismo, así como el dodecafonismo existencial, adquiriendo sentido por sí mismos a través de un proceso que se ha ido gestando naturalmente y cuyo colofón es la plasmación y articulación explícita de dicho proceso que se ha ido confirmando paulatinamente.

Coherencia interna e hilo conductor articulado a partir de la comprensión de las ideas y conceptos metafísicos existenciales y sus vinculaciones. A partir de ellos se ha generado todo un corpus desde los propios conceptos y las diferentes perspectivas y visiones desde las que han sido considerados, generándose diferentes consecuencias y relaciones que han llevado a otras muchas consideraciones. Así como la relación entre ellos que ha propiciado su interrelación como es el caso de la angustia con la nada, la nada y la negatividad, el vacío y el nihilismo, la nada y el ser arrojado o el vacío con la angustia entre otros.

Los diferentes encuadres y perspectivas, ha permitido la captación de dichos conceptos metafísicos existenciales desde su fluidez, a partir de puntos de vista artístico literarios como la música, la pintura, el cine, la literatura o la poesía.

El trasvase de ideas y conceptos entre la música y la pintura ha tenido un especial énfasis y relevancia a partir de las figuras de Schönberg y Kandinsky.

El paralelismo entre el existencialismo y el dodecafonismo ha permitido que dichos conceptos metafísicos existenciales adquieran un sentido mucho más amplio manteniendo su coherencia y sentido interno. Ampliándose a otros espectros como es el caso de la música dodecafónica en donde se emplean constantemente desde su vivencia a través de las composiciones dodecafónicas. Interactuando lo existencial con lo dodecafónico, en un proceso de enriquecimiento y profundidad recíproco.

El dodecafonismo existencial, ha permitido corroborar y confirmar infinidad de hipótesis y encontrar los cauces naturales por los que ha transcurrido la investigación.

I. Angustia

1. Comprensión preontológica

1.1 Comprensión preontológica prejudicativa

Para la comprensión preontológica, esta ha de basarse en un previo, de manera que ha de estar fundamentada en una captación inmediata, de modo que no haya ningún tipo de interferencias y así captar directamente lo que acontece a la conciencia sin intermediarios ni previos. Así, Sartre concibe la conciencia sin intermediarios ni filtros, captando directamente la existencia, en una conciencia inmediata que al percibir no permite juzgar ni querer ni avergonzarme. Incidiendo Sartre en que dicha conciencia no conoce mi percepción, pues todo cuanto hay de intención en mi conciencia actual, está dirigida hacia el exterior, es decir, al mundo¹. Conciencia que considera, puede sobrepasar al existente, hacia el sentido de el ser, cuya característica fundamental es su trascendencia, es decir, el trascender óntico hacia lo ontológico. Cuyo sentido del ser del existente, en tanto que se devela a la conciencia es el fenómeno de ser, es decir, el existente mismo que se devela a la conciencia sin la intervención de la conciencia². Con ello, Sartre, nos está poniendo en antecedentes de uno de los anclajes de dicha investigación, la captación directa a través de la conciencia sin que dicha conciencia filtre o tergiversar lo que se capta de manera directa. Una manera directa que ya se analizará posteriormente con la fenomenología de Husserl. Precisamente Sartre tiene una gran influencia de Husserl, pero lo lleva a su terreno, sin concebir una fenomenología subjetivista ni psicológica, sino en aras de captar directamente lo que acontece, es decir, más cercano a Heidegger, que concibe la captación directa de la existencia, que estudiaremos a continuación.

La necesidad de que la conciencia capte directamente pasa porque esta conciencia se lleve a cabo de manera no reflexiva, así Sartre considera la conciencia no-reflexiva como la que hace posible la reflexión en el cogito prerreflexivo, como condición del cogito cartesiano³. Considerando que el ser nos es develado por una serie de medios de acceso inmediato como son el hastío o la náusea, considerando con ello Sartre una ontología que será la descripción del fenómeno de ser, tal como se manifiesta sin intermediarios y sin que medie la reflexión⁴. Con ello Sartre sienta las bases para comprender ese previo aplicado a la reflexión, de modo que dicha reflexión no tergiversar ni modifique lo que se capta directamente de manera prerreflexiva.

Llevándolo a un paralelismo con la música dodecafónica, esta se produce desde sí misma directamente, es inmediata, apareciendo en el momento en el que se manifiesta sin ninguna mediatización, de manera que cada nota es un mundo que se circunscribe a sí misma. Se genera una entidad autónoma que adquiere valor y significado en el momento de ejecutarse. Yendo más allá de cualquier interpretación, basándose en una serie de relaciones que se generan con el resto de los sonidos, en un previo que adquiere forma de manera inmediata.

1.2 El cogito prerreflexivo

Sartre da un cierto énfasis al cogito prerreflexivo, de modo que el existente perdure y se manifieste al margen de cualquier interpretación o mediación reflexiva, cuyo fenómeno no puede en ningún caso obrar sobre la conciencia⁵. Considera que dicho existente tiene sus propios parámetros, mostrándose a la conciencia por sí mismo, sin depender de la interpretación que se haga de la conciencia. Permaneciendo pues, autónomo respecto a la conciencia, extrayendo de ella la comprensión prejudiciativa de nosotros mismos y situándonos de este modo frente a lo que acontece, en una destrucción que muestra la nada sin un ego que lo juzgue, apareciendo así el sujeto frente a su propia nada⁶. De este modo Sartre consigue que la conciencia refleje quede en un segundo plano, adquiriendo una mayor prioridad lo que acontece. Dado que el sujeto es tan solo un intermediario de lo que sucede, situándose más allá de cualquier interpretación, es decir, le acontece al sujeto a través del sujeto mismo sin mayor protagonismo que lo que está aconteciendo.

Consideración de lo que acontece, que como se verá posteriormente, se manifiesta en la música dodecafónica a partir de la prioridad del hecho musical en sí, sin que interfieran interpretaciones de ningún tipo. Dejando que emerja la música por sí misma en toda su crudeza y plenitud, sin defendernos dado el presunto daño y sensibilidad respecto a la escucha y captación de determinadas disonancias que nos tocan y en ocasiones nos llevan a pretender defendernos de lo que en realidad es una reverberación de nosotros mismos a través de las disonancias.

La existencia objetiva reflejo-reflejante se acepta por parte de Sartre tal como acontece, tal como se da, de manera que su captación lleva inevitablemente a asumir el hecho de la no dualidad, es decir, una dualidad contenida en una unidad «un reflejo que es su propio reflejante»⁷. De este modo, Sartre concibe que la conciencia se hace eco inmediato sin que medie filtro alguno, tales como una intención, un placer o un dolor, los cuales no pueden existir sino como conciencia inmediata, cuyo ser de la intención no es ser sino conciencia⁸. Hechos tales como el dolor que acontecen por sí mismos o el placer, no es posible mediatizarlos, nos embargan completamente, provocando una sensación que sobrepasa cualquier mediatización, prevaleciendo lo que está aconteciendo en este instante.

Por lo tanto, Sartre considera que cada fenómeno se devela primero inmediatamente a la conciencia, teniendo a cada instante de él lo que Heidegger llama una comprensión preontológica, sin estar esta comprensión acompañada de fijación alguna en conceptos⁹. Dado que el concepto es resultado de un proceso de reflexión, que, en el caso de la revelación inmediata, dicho concepto se produce siempre a posteriori.

Como se verá posteriormente, en la música dodecafónica, se produce siempre un previo estructural que es el que propicia lo que está aconteciendo sin la mediación conceptual de ningún tipo, de por sí dicha estructura posee una entidad y profundidad suficientemente amplia como para que la mera captación de la misma en toda su plenitud, nos lleve a captar un todo profundo internamente en el oyente, si este es capaz de escuchar plenamente lo que está aconteciendo en la música sin refugiarse ni replegarse, entregándose a esa escucha.

Sartre nos remite a lo concreto, que es el hombre en el mundo, como la especificación del hombre con el mundo, que Heidegger denomina «ser en el mundo». Cuya unión se da, se devela por sí misma sin la intervención del hombre. Considerando que es el hombre, el que se

sustraer a sí mismo¹⁰. Conformándose en y con el mundo, cuya realidad se manifiesta sin mediaciones, así, tan solo a posteriori interviene lo reflexo, distorsionando la inmediatez prerreflexiva. Se produce pues una vivencia del ser humano en el mundo, que es una vivencia que se experimenta y muestra por sí misma, haciéndose patente desde su transparencia en la conciencia.

Álvarez González en *La cuestión del sujeto en la fenomenología*, considera que su ser consiste en estar ante sí misma o en ser para sí, una certeza de sí que necesariamente acompaña a toda vivencia, dado que es previa a la reflexión y en rigor constituye el ser de la conciencia en su forma más originaria. En lo que en *El ser y la nada* Sartre denomina el cogito prerreflexivo¹¹, sin que se ponga objeto alguno, anterior a toda reflexividad¹². Identifica Álvarez González, nuestra elección originaria con la conciencia prerreflexiva, la cual, no es otra cosa que la conciencia de aquella elección¹³. Así, Álvarez González, coincide en su análisis respecto a la captación de toda vivencia, en este caso, relacionándolo con la existencia, como un previo a la conciencia y a toda reflexividad. Considerándolo incluso como la forma más originaria, término que nos retrotrae a lo esencial, un esencial que perdura en un antecedente o previo a cualquier interpretación, dejando fluir podríamos decir, la parte más ancestral del ser humano.

Un antecedente o previo ancestral, que nos retrotrae a la captación primigenia de los sonidos dodecafónicos que se presentan de manera originaria, tal cual se muestran, podríamos decir y considerar como sonidos esenciales. Término que se verá posteriormente relacionado con el compositor dialéctico y la fenomenología del sonido de Husserl, en cuanto a su captación directa.

En el compendio llevado a cabo por González García en *Filosofía y dolor*. Se lleva a cabo un análisis en el que se considera que tanto Merleau-Ponty como Sartre, afirman la originariedad del cogito prerreflexivo, dado que éste es subjetividad absoluta, irreductible al modo de ser del mundo¹⁴. Igualmente se compara *La náusea* en la citada obra, con la espontaneidad de la conciencia prerreflexiva de sí, existente en este caso en el propio cuerpo¹⁵. Añadiendo lo prerreflexivo a la obra de *La náusea* de Sartre, que será analizada posteriormente en toda su dimensión, fundamentalmente referido a lo absurdo que se corporaliza en la visión que tiene del mundo Roquetín.

Paralelamente, el sonido dodecafónico pues, emerge por sí mismo sin intermediarios, en un existente que se muestra desde su autonomía, adquiriendo pleno sentido desde la atomización de cada sonido de la escala dodecafónica. Sonidos dodecafónicos que adquieren entidad a partir del ecosistema y la atmósfera que generan. Sin un previo, se muestran directamente generando un sinnúmero de correspondencias desde la autonomía de cada nota.

1.3 La temporalidad global

La existencia tiene para Sartre su propio tiempo, arrancando al ser humano de su perspectiva cronológica para llevarlo a una visión global de la temporalidad, una intuición de dicha temporalidad que concibe como una descripción preontológica¹⁶, que nos acerca a la inmediatez de la existencia, cuyos parámetros temporales son sobrepasados. Considera Sartre que dicha descripción preontológica y fenomenológica, tiene como finalidad, el darnos acceso a una

intuición de la temporalidad global¹⁷, que nos sumerge en la existencia, desgajada de cualquier interpretación. Por lo tanto, es tan solo desde la propia existencia, desde donde es posible vislumbrar esa cronología interna que nos sumerge en ella sin más parámetro que la vivencia. Genera para Sartre, una comprensión ontológica que escapa a cualquier referencia personal, fuera de mí <<en mi propia nada>>¹⁸. Desapareciendo cualquier protagonismo del ser humano, para entregarse a una naturaleza huidiza, escurridiza, cuya presencia nos saca de nosotros.

Binetti, considera que el pensamiento especulativo y abstracto, concibe lo temporal en función de lo existente¹⁹. Considerando, sin embargo, el tratamiento existencial llevado a cabo por Kierkegaard, como un cambio, en cuanto a que elimina lo temporal de toda representación abstracta y toda imagen fugaz, con el fin de comenzar entendiéndolo como contenido concreto y real²⁰. De manera que para Binetti, es la propia existencia la que se ofrece como tiempo²¹, a partir de una realidad concreta de tiempo que es la existencia misma²². Binetti con ello, nos acerca a la captación existencial de lo concreto, obviamente en el lado opuesto a lo abstractivo del pensamiento especulativo. Concibiéndose lo previo o preontológico, por lo tanto, como lo concreto, mientras que lo reflexo o especulativo queda en la perspectiva abstracta.

Así, el sonido dodecafónico adquiere una vigencia por sí misma, de manera concreta y real, sin ningún tipo de abstracción, emerge en y por sí mismo en toda su amplitud, con el trasfondo y profundidad que propicia el que esté imbuido de todo ese mundo lleno de complejidad que propician los sonidos disonantes, los cuales contienen en sí mismos todos los armónicos consonantes y van más allá. Produciéndose una sensación concreta, que toca al oyente en su dimensión más profunda y ancestral, digamos que originaria.

La visión de la temporalidad cuya descripción global es preontológica, nos acerca a una inmediatez de la existencia a través de sonidos que carecen de una estructura temporal. Cuya temporalidad se genera en el instante de percibirlos, siendo su existencia la emergencia de los mismos. Sin parámetros previos de temporalidad y sí a raíz de una necesidad interna, cada sonido adquiere una entidad y autonomía, generadora de un tiempo interno que junto a otros sonidos se constituyen en un tiempo global.

Tajafuerce, considera que el concepto de temporalidad surge de una primera síntesis, donde queda establecido el espíritu (*La enfermedad mortal*), aunque no exclusivamente, puesto que, en términos de temporalidad, tiene lugar una segunda intervención de la eternidad²³. De modo que Tajafuerce, configura una síntesis entre temporalidad, no tiempo y eternidad, habiéndose de considerar que la temporalidad es ya una síntesis en sí misma.

Tajafuerce, considera la dialéctica temporal, tal como la entiende Kierkegaard, es decir, la que es manifestada por el individuo, desde el momento en el que éste toma conciencia de sí mismo como unión dialéctica. En una existencia marcada y configurada por la tensión vital, en la que el sujeto se ve lanzado a ella²⁴. Tratándose pues para Tajafuerce, del auto establecimiento de la individuación, en el transcurso del tiempo. En cualquier caso, el individuo no puede sustraerse a sí mismo de dicha existencia.

Individuo para Tajafuerce, que está ontológicamente predispuesto a comprender el tiempo y a apropiarse del mismo. Concibiendo la comprensión del marco físico de la acción individual, como algo más que un mero transitar, adoptando con ello un doble sentido. Por cuanto se

refiere a su dimensión de finitud, es decir, de corporeidad, esta se encuentra ligada para Tajafuerce, al suceder de los acontecimientos, en los cuales, el individuo comprende el tiempo con relación al espacio, tratándose pues, de un tiempo <<espacial>>. Espacialidad en cuanto a su relación establecida desde la perspectiva de lo inmutable y lo infinito, reconociendo Tajafuerce al individuo en sí mismo a raíz de lo cual, comprende el tiempo como algo interiorizado, que surge en una relación de complicidad y responsabilidad existencial²⁵. El individuo, por lo tanto, hace del tiempo un medio vital, en el que la temática antropológica remite inevitablemente a la metafísica, protagonizada por el binomio tiempo-temporalidad. Configura con ello Tajafuerce, una visión y perspectiva del tiempo interno o interiorizado, vinculado directamente con lo existencial. Siendo pues la propia existencia la que configura su propio tiempo, que nada tiene que ver con la cronología.

Es precisamente este tiempo interno el que se genera en la música dodecafónica, dado que cada una de las notas y sonidos que se generan, tienen una autonomía por sí mismos, de manera que el tiempo está relacionado con el todo en el que están inmersos, generándose un proceso externo de sonoridad íntimamente concatenado y relacionado con el proceso interno que se está generando en todas y cada uno de los sonidos en relación, al todo que los configura.

Tajafuerce lleva a cabo la distinción entre tiempo espacial y tiempo vital, existencial o temporal. En el que el tiempo espacial, es medible y mediador según Kierkegaard, tratándose del tiempo objetivo, el cual sucede independientemente a la existencia subjetiva e individual, sin afectarla en modo alguno. Una concepción del tiempo, que Tajafuerce considera que indica su carácter objetivo, que se sucede independientemente a la existencia subjetiva e individual, sin afectarla en modo alguno. Concepción del tiempo que indica su carácter objetivo, constituyéndose como una <<sucesión infinita>>²⁶. El tiempo adquiere un carácter contenedor físico, dada la actuación del individuo en el mundo, despojándole del contenido propio y relegando su estatus al de mera abstracción intelectual. Con ello, se concibe el tiempo objetivamente, al margen de la idea o concepción subjetiva que poseamos, en un movimiento constante del tiempo en sí mismo. Visión cronológica del tiempo, resultado de un intentar o pretender controlarlo a partir de la perspectiva reflexa, añadiendo connotaciones subjetivas y psicológicas que nada tienen que ver con su curso.

Desde la perspectiva de la música dodecafónica, el tiempo se engendra a cada instante en el momento en el que el sonido se produce. Un sonido que está concatenado con el todo, de manera que es resultado de la necesidad interna, que veremos posteriormente, relacionada con la necesidad artística, que asume tanto Schönberg como Kandinsky.

La función y dimensión fundamental del tiempo para Tajafuerce, ha venido siendo en la historia del pensamiento las cronológicas, de modo que el tiempo es justificado simultáneamente y se agota a través de los objetos en su medición y ordenación, nunca en el sujeto. Así pues, para Tajafuerte, dicho estado transitorio del tiempo hace que sea insuficiente para contener lo que permanece y es universal, es decir, lo eterno²⁷. Haciéndose pues necesario, un esfuerzo por preservar lo temporal en lo eterno.

De modo que para Tajafuerce, el único marco de acción tenido en cuenta por el individuo es el tiempo, como un mero transcurrir necesario, vacío y fragmentado. Viniendo a la existencia, como una existencia definida por la suma de los momentos sucedidos en ese transcurrir, con

solución de continuidad. Se trata por lo tanto de un proceso cuantitativo, que no afecta en absoluto a la interioridad subjetiva. Considerando que un ejemplo de ello es la figura del seductor, *Don Juan*, existiendo meramente en el momento, dado que se agota en cada ocasión por el objetivo externo que marca el devenir, <<la conquista>>. Así, la sucesión vital, carece de un sujeto aglutinador que crezca desde ella, es decir, sin un <<yo>>, ni de un mundo con historia, al carecer de continuidad²⁸. Remarcando Tajafuerce la interioridad subjetiva del tiempo cualitativo respecto a la concepción del tiempo cuantitativa como un mero transcurrir.

Es precisamente el carácter cualitativo, la constante que se manifiesta en la música dodecafónica, a raíz de una necesidad, en modo alguno como un mero transcurrir.

Pegueroles, en *El instante y el tiempo, el instante y la repetición en el pensamiento de Kierkegaard*, considera el tiempo, concebido como una sucesión infinita, en la que se distinguen presente, pasado y futuro. Pero esta concepción la considera inexacta, dado que es una sucesión en la que no hay presente y, por lo tanto, tampoco pasado ni futuro. Así para Kierkegaard, solo hay presente, de modo que solo hay tiempo, cuando se tocan el tiempo y la eternidad. La distinción de presente, pasado y futuro, <<solo aparece cuando el tiempo entra en relación con la eternidad y ésta se refleja en él>>²⁹. En un tiempo captado desde su instantaneidad, es decir, lo que acontece a cada instante, previo a su consideración como tiempo cronológico y como tal reflexo. El tiempo así es considerado preontológicamente, en cuanto que acontece por sí mismo, sin más intención que su propio transcurrir desde la necesidad interna e inherente.

Una necesidad inherente que se manifiesta en el dodecafonismo, desde esa necesidad que repercute en el equilibrio dinámico que generan los contrastes de las diferentes sonoridades, propiciadas por las tensiones que llevan a cabo las diferentes disonancias, con una generación de tensiones que embargan toda la composición, en contrastes constantes que se generan a cada instante, en un tiempo intemporal, gestado a partir de su necesidad interna e inherente a la propia sonoridad, concatenada con el todo en la que está inmersa.

El tiempo, considera Pegueroles, es captado como sucesión infinita, careciendo de presente y, por lo tanto, de pasado y futuro, de manera que no sería tiempo. <<Si se pudiese encontrar en la sucesión infinita del tiempo un punto de apoyo firme, es decir, un presente que sirviese de fundamento a la división, entonces sin duda sería la división totalmente exacta. Pero no tenemos ningún momento que sea ese presente que se busca, ya que cada momento no es más que la suma de todos los momentos, un proceso, un pasar, y por consiguiente no hay en el tiempo ni presente, ni pasado, ni futuro>>³⁰. Concibiendo un tiempo de momentos, que nos acerca y trae hasta lo espontáneo, con una autonomía del tiempo respecto a lo que está aconteciendo a cada instante, no tanto a lo que se preestablece previamente. Se deja que el tiempo transcurra por sí mismo desde su mismo acontecer, sin presiones ni interferencias, dejándolo transcurrir sin que se produzca una continuidad exacta. Se produce pues, una relativización del tiempo, en el que paradójicamente adquiere todo su valor y sentido desde dicho relativismo, al amoldarse y adaptarse a lo que acontece a cada instante.

Dicho relativismo está presente en el dodecafonismo, donde el tiempo adquiere toda su dimensión a raíz de ser concebido en sí mismo desde el acontecimiento, dejando que sea el propio sonido en su proceso el que marque dicho tiempo que está relacionado con ese proceso interno del sonido en relación, al todo que lo constituye.

Binetti, en *Tiempo y eternidad en el pensamiento Kierkegaardiano*, considera que Kierkegaard ha heredado el pensamiento moderno y en especial del idealismo, un modo desde la perspectiva de un tiempo considerado en función del devenir libre de lo absoluto, o bien, la experiencia de la libertad como autodespliegue temporal del tiempo. Dicha idea para Binetti, está presente en Schelling, que precede a Kierkegaard en el vínculo establecido entre lo temporal y lo posible, la angustia y el mal, o mejor, en el vínculo del tiempo con la libertad, como la necesidad metafísica de lo universal. Considerando Binetti que Hegel, por su parte, distingue dos dimensiones de lo temporal, el tiempo isocrónico y el tiempo lógico o conceptual, ambos implicados dialécticamente y no tan lejanos de la distinción de Kierkegaard entre el tiempo abstracto y concreto³¹. Distinción que nos remite a la absolutización del tiempo, concebido de manera psicológica y por lo tanto nada que ver con lo que acontece desde lo que emerge a partir de sí mismo, y cuya concatenación del tiempo es una necesidad inherente. A pesar de lo cual, merece resaltarse esa relación entre el tiempo y la libertad, como una necesidad metafísica de lo universal.

Libertad que se manifiesta en la música dodecafónica a través de la atomización y autonomía de los sonidos, de manera que cada uno de ellos es generador de un cúmulo de estructuras que se pueden generar a partir de ellos. Dado que no hay una jerarquización de la sonoridad como sucede en la armonía tonal. Cada sonido en sí mismo es generador e igualmente importante en sí mismo.

El pensamiento moderno y particularmente el idealista, es considerado por Binetti, como una elaboración de la noción de tiempo en torno a un eje histórico-universal, transformándolo Kierkegaard a partir de cada historia personal, en una realidad que no es <<ni medible, ni continua, ni irreversible>>. De modo que el instante, es entendido en una clara oposición a la totalidad. Dejándose así de ofrecerse a la pura y mera contemplación, para convertirse en una cuestión del <<constitutivo de la conciencia temporal vivida [...] al cual solo puede dar respuesta una decisión, no una certeza>>³². Remarcando esa realidad, que no es medible, instante que, al ser concebido de manera opuesta a la totalidad, remarca su carácter concreto respecto al todo, sin que prevalezca el todo respecto a cada una de sus partes, en cuyo caso entraríamos en una subjetivación del tiempo.

Binetti, introduce la cuestión del tiempo desde la crítica a la concepción abstracta y estética del mismo. Tanto a la especulación pura como a la existencia estética, objetando una comprensión temporal enmarcada en el ámbito del devenir, del pasar, a partir del fluido indefinible y una <<sucesión infinita>>. Considerando Binetti, que el detenimiento en un <<punto fijo>>, equivale a la interrupción meramente formal y abstracta de una realidad que sigue su curso irrefrenable, y que ignora todo <<momento presente>>, pasado o futuro. De modo que cualquier representación para Binetti, es imaginaria del tiempo, lo transforma en un espacio vacío, sin ningún tipo de eternidad, en un intercambio de sucesión real por una inmovilidad de la intuición pura. Considerando que tanto el pensamiento especulativo y abstracto, como la concepción estética y romántica de la vida, se muestran incapaces para pensar concretamente lo temporal, a partir de lo existente³³. Es curioso observar, como Binetti nos lleva a comprender que dicha captación del tiempo desde un punto fijo, en realidad tan solo responde a una intención reflexa, resultado de un intentar controlar un tiempo que en sí mismo es fluido desde su propia naturaleza, sin ser capaces de captarlo en su manifestación plena, es decir, en la

existencia. Generándose visiones psicológicas y subjetivas, en lugar de captar esa palpación del tiempo desde lo real.

La paradoja la encuentra Binetti, en lo difuso y lo fragmentario del tiempo, precisamente porque es un ataque inverso y su huida, de modo que distienden la existencia a partir del fugitivo <<carpe diem>>, cuya inconsistencia devora a sus propios hijos. En este sentido, considera que lo temporal es para Kierkegaard, lo que difunde y dilata la existencia, la fragmenta y divide en múltiples espacios inconexos³⁴. Es curioso reseñar la fragmentariedad y lo aparentemente inconexo, como lo que en realidad genera esa unión y sentido profundo.

Es precisamente la fragmentariedad, el motivo y el eje motriz de la música dodecafónica, la cual emerge a partir de la tensión y lo convulso, manifestada en disonancias que están remitiendo constantemente a ese mundo lleno de tensiones aparentemente no resueltas, pero que, sin embargo, desde su profundo sentido interno, se resuelven desde la perspectiva del todo en el que están generadas. En un juego de contrastes lleno de desequilibrios dentro del equilibrio. Todo ello se verá con más detalle posteriormente en el apartado de La música.

Maturano, en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, considera que solo el hombre que se sitúa en la actualidad de una permanencia puede, por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va, dado que lo persistente es mudable. Hasta que por primera vez <<el tiempo que se desgarras>>, irrumpe para Maturano en el presente, pasado y futuro, de modo que hay la posibilidad de unificarse en algo permanente, puesto que somos un diálogo desde el tiempo, en el que <<el tiempo es>>. Considerando que desde que el tiempo surgió y se hizo estable, somos históricos, donde el diálogo y la historicidad se pertenecen el uno al otro, siendo lo mismo³⁵. Vincula pues el tiempo con la historicidad, pero una historicidad desde lo que el tiempo es, de modo que dicha historicidad es un diálogo. Abriendo la ventana de la historicidad, pues, a lo cambiante y lo que emerge como resultado de lo que es y del diálogo.

Música dodecafónica contrapuntística, en la que el diálogo es una constante, de modo que se van gestando contrapuntos en todas direcciones, sin que haya una sola dirección que tenga una prioridad o prevalencia y sí, consideradas todas ellas en relación, al todo que las constituye, generándose un cúmulo de contrapuntos que tienen un hilo conductor interno, el cual les confiere un equilibrio profundo dentro del desequilibrio.

1.4 Ausencia de mí

Binetti, en *Tiempo y eternidad en el pensamiento kierkegaardiano*, concibe que <<Al tomar conciencia de mí en tanto que escape de mí mismo, no en tanto que soy el fundamento en mi propia nada, tengo mi fundamento fuera de mí>>³⁶. Siendo precisamente ese escapar de mí, lo que a Sartre le confiere sustento. De hecho, será una de las bases y ejes de Sartre, al concebir la ausencia del yo y del ego en su obra *La trascendencia del ego*, en la cual hace un análisis pormenorizado. Relacionando la ausencia de ego en esta investigación con lo preontológico y el nihilismo que acontece a partir de la angustia, a partir de dejar que el ser hable y se manifieste por sí mismo, en una clara alusión a Heidegger.

Es precisamente ese estar arrojado fuera de mí hacia estructuras que me escapan y me defienden, donde se revela para Binetti, lo que Heidegger denominará <<el ser del prójimo>>.

cuyo encuentro de mí mismo a partir de lo que no soy, genera mi propia nada. De manera, que no solo no puedo conocerme, sino que hasta mi propio ser se me escapa <<y puesto que soy lo que no soy y no soy lo que soy>>, <<soy ese mismo escaparme a mí mismo>>, no habiendo absolutamente nada para Binetti, salvo una nada que rodea y hace resaltar cierto conjunto objetivo, sin mayor referente que la nada misma³⁷. Nada que resulta ser lo objetivo, creando una perspectiva indiferenciada donde el sujeto sucumbe a su propia nada, sin mayor referente que la nada misma, la cual resulta ser lo objetivo, creando una perspectiva indiferenciada donde el sujeto sucumbe a su propia nada³⁸. De modo que es precisamente la nada lo que confiere entidad, una nada que en dicha investigación es vinculante y generadora, a partir del vacío indiferenciado que genera formas, las cuales se materializan, pero que sin embargo remiten constantemente a la nada de la que proceden. Dicha nada se ve materializada, como veremos posteriormente, en la negatividad, es decir, en la plasmación material de las formas que nos remiten a su nada.

La nada en la música dodecafónica a través del vacío, es capital en dicha música, dado que se configura sin parámetros métricos preestablecidos, ni tonalidades concretas, ni una jerarquización de las notas, por lo que dichas características dodecafónicas como veremos posteriormente enlazan con el nihilismo existencial.

Álvarez González en la cuestión del sujeto en la fenomenología existencia de Jean Paul Sartre, considera la necesidad de una revisión de la subjetividad moderna, observando el abandono de la noción del ego, que Husserl –siguiendo a Descartes– había considerado en su concepción filosófica³⁹, a partir de una concepción no <<egológica>> de la conciencia, donde el sujeto es conciencia, pero no es un Yo⁴⁰. Siendo la trascendencia del ego, el texto en el que Sartre se encamina a elaborar una nueva concepción⁴¹. De manera que la obra rechaza la visión habitual, según la cual el ego es un <<habitante>> de la conciencia, argumentando que el ego no es ni un principio vacío de unificación de la experiencia o de las vivencias, en el sentido de tener una presencia formal en ellas, ni tampoco es un principio con una presencia material en nuestra vida psíquica. De modo que el Yo, no está inmanentemente en la conciencia⁴², lo cual propicia la captación preontológica de la conciencia sin un ego que la configure, como se observará posteriormente de forma más detallada en el análisis de las diferentes conciencias.

Considerando Álvarez González, que Husserl por su parte, en *las Investigaciones lógicas* considera al Yo, trascendente a la conciencia, volviendo a las ideas de un Yo de hecho, visto como conciencia trascendental de tipo personal. Sin embargo, Sartre, aunque sigue a Husserl en cuanto al método fenomenológico, se aparta de él en este punto y considera que la fenomenología debe ser consecuente y desechar la tesis de un Yo unificador y originario, dado que la epojé prescindirá de él, pues no hay evidencia del ego, que de ese modo se revela como trascendente a la conciencia⁴³. Sartre alude a la expresión fichteana <<no-yo>>, recogiendo la idea de que el conocimiento implica presentarme a aquello que no soy, antes de ser esto o aquello, el objeto –y cualquier objeto- es definido por Sartre como lo que yo no soy⁴⁴. Es ese presentarse a aquello que no soy, lo que se enlaza con el nihilismo, de manera que ese vacío es el que permite la configuración de las diferentes formas que van emergiendo a partir de la nada que contiene en sí misma todas las formas.

En la música dodecafónica la ausencia de una forma preestablecida le confiere a dicha música, la posibilidad de manifestarse y mostrarse con diferentes estructuras, resultado de los procesos que se van gestando.

El ser de cada sonido dodecafónico se me escapa, es una entidad que se genera al margen de cualquier previo. Va más allá de sí misma, de modo que cada sonido remite al sonido que emerge de él sin una significación concreta, cuyo significado es una realidad por sí misma que se me escapa. Ese escapárseme es el que le confiere autonomía e identidad, sin corresponder a parámetros preestablecidos y sí una configuración a partir de su materialización.

1.5 El ser otro

Esta objetivación de mí mismo me hace reencontrar con el otro, explicitando Sartre la comprensión preontológica que tengo de mí mismo. Revela la realidad humana y descubre la relación trascendente con el prójimo, el-ser-con-otro⁴⁵. Un otro que se constituye como parte de mí, un referente objetivo al que objetivar que me objetiva. Reafirmando que el mundo consiste en captarse sin intermediario en el otro⁴⁶, es un prójimo que nos ve objetivamente como otro, tal cual es sin mediaciones ni subterfugios. Es dicha visión objetiva, la que se propicia como consecuencia de un salir de nosotros mismos y vernos en perspectiva, de manera objetiva, es decir, una objetividad al margen de nosotros.

El ser tiene ese carácter de previo en Heidegger⁴⁷, cuya comprensión preontológica del ser se manifiesta en el ser ahí⁴⁸, una comprensión sin comprender que deja al ser mostrarse preontológicamente, anterior a cualquier interpretación o mediación, el ser ahí se comprende previamente⁴⁹. Sin embargo, la paradoja se encuentra al pretender estar donde ya estamos, en una búsqueda infructuosa que nos repliega sobre nosotros mismos, extraño salto que nos hace ver que todavía no nos detenemos lo suficiente donde en realidad ya estamos⁵⁰. Lo más próximo de aquella proximidad en la que ya estamos⁵¹, tal que un pez rodeado de agua de la que no somos conscientes. Al estar siempre rodeado de agua, no tomamos conciencia de que el agua forma parte de nosotros.

Lo ya pensado para Heidegger, queda relegado a un segundo término para adentrarnos en lo impensado, sin buscar la fuerza en lo ya pensado, sino en un impensado del que lo pensado recibe su espacio esencial⁵². Lo previo, confiere una entidad a lo no pensado como espacio en el que se gesta lo pensado, generándose un espacio preontológico, ausente de todo pensamiento y reflexión.

Sartre se adentra en sentimientos como el odio yendo más allá de cualquier elucubración, y acercándonos a esa parte más primaria y primitiva de nosotros mismos. El odio no es la conciencia, sino que desborda la instantaneidad de la conciencia⁵³. Conciencia que se ve sobrepasada por esa pulsión que la avasalla, un sentimiento que emerge desde sí mismo, previo a cualquier elucubración, sin espacio para la reflexión y sí la instantaneidad de una pulsión que sin intermediarios ni filtros asciende por sí misma.

El sentimiento que provoca la música dodecafónica sobrepasa, la instantaneidad de la conciencia por la pulsión que provoca el sonido. Dicho sonido va a la parte más primaria y primitiva del ser humano, removiendo todos nuestros conflictos internos a través de las

disonancias y las tensiones que genera la música dodecafónica. Nos identificamos con la música que escuchamos provocando un cierto desasosiego, opuesto a la aparente sensación de seguridad que provoca la música descriptiva y tonal. Dicho desasosiego proviene a raíz de que dicha música, si bien resuelve algunas disonancias no es esta su finalidad. Cada sonido crea una inquietud, una atmósfera cuya resolución queda en el aire y es resuelta en cuanto al equilibrio de las diferentes disonancias y movimientos sonoros. La resolución es la captación de que los sonidos no siempre se resuelven, siendo generadores de tensiones que se integran en el todo sonoro, descubriendo un equilibrio interno en el dinamismo de las voces, equilibrio dentro del desequilibrio.

NOTAS

- 1 Sartre (1981), p. 20.
- 2 *Ibid*, p. 32.
- 3 *Ibid*, p. 20.
- 4 *Ibid*, p. 15.
- 5 *Ibid*, p. 32.
- 6 *Ibid*, p. 48.
- 7 *Ibid*, p. 126.
- 8 *Ibid*, p. 21.
- 9 *Ibid*, p. 32.
- 10 *Ibid*, p. 41-42.
- 11 Álvarez González (2008), pg. 12
- 12 *Ibid*, p. 21.
- 13 *Ibid*, p. 32.
- 14 González García (2010), p. 395.
- 15 *Ibid*, p. 426.
- 16 Sartre (1981), p.160.
- 17 *Ibid*, p. 160.
- 18 *Ibid*, p. 352.
- 19 Binetti (2005), p. 112.
- 20 *Ibid*, p. 112.
- 21 *Ibid*, p. 113.
- 22 *Ibid*, p. 113.
23. Tajafuerce (1995), p.45.

24. *Ibid*, p. 45.
25. *Ibid*, p. 45-46.
26. *Ibid*, p. 46.
27. *Ibid*, p. 46.
28. *Ibid*, p. 46-47.
29. Pegueroles (2000), p. 198.
30. *Ibid*, p. 198.
31. Binetti (2005), p. 111.
32. *Ibid*, p. 112.
33. *Ibid*, p. 112.
34. *Ibid*, p. 113.
35. Maturano (1992), p. 4.
36. Binetti (2005), p. 337.
37. *Ibid*, p. 319.
38. *Ibid*, p. 336.
39. Álvarez González (2008), p. 10.
40. *Ibid*, p. 10.
41. *Ibid*, p. 11.
42. *Ibid*, p. 11.
43. *Ibid*, p. 11.
44. *Ibid*, p. 25.
- 45 Sartre (1981), p. 319
- 46 Sartre (2010), p. 63.
- 47 Heidegger (1987), p. 17.
- 48 *Ibid*, p. 22.
- 49 *Ibid*, p. 101.
- 50 Heidegger (1988), p. 79.
- 51 *Ibid*, p. 89.
- 52 *Ibid*, p. 111.
- 53 Sartre (1988), p. 65.

2. La actitud interrogativa

La captación del hombre por parte de Sartre, en toda su plenitud como existente en el mundo, genera una actitud interrogativa integradora del hombre como unidad en el mundo, cuya perspectiva genera una actitud del hombre en el mundo sin disociaciones. Hombre captado tal cual es en este momento en el mundo, que se mantiene ante el ser en una actitud interrogativa¹. Interrogándose a un ser existente en sí y autónomamente en la existencia, sin depender más que de una actitud abierta e integradora del existente, una interrogación que nos mantiene frente a un ser al cual interrogamos. De modo que toda interrogación supone para Sartre, un ser que interroga y un ser al que se interroga. Frente a un ser que se interroga, sin un hacerse ninguna cuestión ni gestar interpretaciones, de manera que lo que se interroga está frente a nosotros libre de juicios y pensamientos². Una interrogación que nos hace captar a ese hombre al cual se interroga tal cual es, sin ningún tipo de abstracción, captándose el hecho en sí de la presencia, dejando que sea la interrogación en sí misma la que capte directamente sin mediaciones lo que se muestra tal cual es. De manera que no es posible ningún tipo de proceso abstractiva ante la presencia directa, tan solo un dejarse estar frente a dicha interrogación sin substraernos al hecho en sí.

Sartre se plantea el sentido de esa nada frente a la cual nos ha arrojado de pronto la interrogación³. Manifestándose por sí misma a partir de una actitud interrogativa preontológicas, sin parámetros reflexivos, existente que para Sartre emerge y se nos muestra tras la nada. Una interrogación que se formula con un juicio interrogativo, pero más que un juicio es una conducta prejudicativa. Por medio de la interrogación, dice Sartre, me mantengo en cierta manera frente al ser⁴, que crea un espacio de cara a lo interrogado, sin la intervención del pensamiento reflexo. Este espacio es configurado por la nada, generadora de una actitud interrogativa sin previos de ningún tipo, en un estar arrojados a la interrogación. Así, dicha interrogación, nos muestra la nada de la que procedemos, de modo que tan solo captamos el reflejo de dicha nada, manifestada en formas o negatividades que veremos posteriormente. En cualquier caso, dichos parámetros se presentan prejudicativamente, ya que están más allá de cualquier consideración, dado que se constituyen a partir de la nada que adquiere una entidad, tras lo cual le adscribimos una forma, que como estudiaremos se confiere desde la negatividad, pero en cualquier caso remitiéndose a la nada de la que procede. De modo que toda forma se configura y nos persuade de su relativismo.

En la música dodecafónica la forma se gesta y se configura a partir de la estructura interna que embarga toda la composición, de manera que toda apariencia es un mero reflejo interno de lo que hace adquirir una entidad o forma, remitiéndonos en todo momento a ese ser interno o más precisamente a esa necesidad interna que adquiere una forma.

La destrucción para Sartre supone una comprensión prejudicativa de la nada y una conducta frente a la nada. Llegando al ser por medio del hombre, que es un hecho objetivo y no un pensamiento⁵. Se plantea pues Sartre, la interrogación, una interrogación que emerge por sí sola ante una destrucción que le lleva más allá de sí mismo, rompiendo los cimientos prefigurados y estrechos que hasta el momento habían configurado una mirada reflexa, cuya interpretación era anterior a lo que acontecía. Una destrucción que pone en entredicho todo ese mundo mediático para llevarnos a lo que se manifiesta sin subterfugios ni intermediarios. De modo que

el proceso causal del mundo como pensamiento reflexo, considera Sartre que nos aleja del existente en tanto que el interrogador debe poder operar con relación al interrogado, a modo de una especie de retroceso nihilizador que escapa al orden causal del mundo⁶. Se genera, por lo tanto, una distancia con el orden causal, que abre un espacio a raíz de la destrucción que deshace toda configuración previa de una mirada reflexa, poniéndonos frente a lo interrogado en sí mismo. Destrucción que es, por lo tanto, una apoyatura que nos saca de todo pensamiento reflexo, para ir a lo que acontece preontológicamente, por lo tanto se podría decir que es una destrucción catártica que nos saca de nosotros mismos para descubrirnos frente a lo que está aconteciendo en la interrogación, sin mayor subterfugios que captar lo que está frente a nosotros.

Una destrucción que es una constante en la música dodecafónica, de manera que la fragmentación, la lucha y la tensión constante es una dinámica que rompe constantemente parámetros preestablecidos. Llevándonos más allá de nosotros mismos para captar directamente cuanto está aconteciendo a través de las tensiones y disonancias que nos crean un estado especial, en una visión en perspectiva de nosotros mismos.

Una visión más allá de nosotros mismos que Ingmar Bergman nos muestra a través de la desnudez de sus personajes frente a la existencia, a partir del sentido trágico de la existencia más como una interrogación que como una afirmación⁷, actitud interrogativa de personajes descarnados frente a la existencia. Existencia que se manifiesta tal cual es, provocando que dichos personajes posean una sensación trágica ante la realidad que se apodera de ellos, sin mayor filtro que esa transparencia y vulnerabilidad ante la existencia.

La música dodecafónica nos pone frente a la nada de la que emerge, sin una tonalidad determinada, sin armadura de clave, sin un ritmo concreto, todo ello nos lleva a una actitud interrogativa de una música dodecafónica sin previos, cuya nada o ausencia de forma configura las diferentes formas.

La interrogación, significa para Kladakis en Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Sartre, un doble movimiento de nihilización, respecto de sí al interrogado, colocándolo en un estado neutro, nihilizándose él mismo respecto del interrogado. Así, Kladakis considera que, con la interrogación, se introduce en el mundo cierta dosis de negatividad⁸. De modo que, a partir de la interrogación, el para-sí, se coloca en un estado de distanciamiento con respecto al ser⁹. Todo ser, se constituye desde la negatividad que lo embarga, respecto a la forma que adquiere, de manera que cualquier distanciamiento no hace más que remarcar esa nada de la que procede cualquier manifestación. Adquiriéndose una perspectiva respecto de nosotros mismos, de modo que no nos quedemos en esa forma sin captar la nada de la que procede.

El juego de negatividad, presencia y ausencia, remitiéndose constantemente a la nada de la que procede, está presente en la música dodecafónica, donde precisamente ese juego posibilita constantes contrastes, juegos y rupturas a partir de las tensiones creadas a priori no resueltas por las disonancias y que nos llevan constantemente a diferentes lugares aparentemente rupturistas, pero que en definitiva nos están remitiendo al todo del que proceden.

Notas

1 Sartre (1981), p. 42.

2 *Ibid*, p. 43.

3 *Ibid*, p. 51.

4 *Ibid*, p. 46.

5 *Ibid*, p. 48.

6 *Ibid*, p. 65.

7 Puigdomenech (2018), p. 38.

8 Kladakis (2017), p. 181.

9 *Ibid*, p. 181.

3. La intuición, el instinto.

3.1 La intuición

Es la pulsión instintiva e inconsciente el resultado que Sartre atribuye a la represión, que nos acerca a nuestra naturaleza negativa, emergiendo por sí misma desde una pulsión instintiva, donde el instinto es previo a toda interpretación psíquica. Considera Sartre que va emergiendo lo prejudicativo directamente, sin mediaciones ni interpretaciones del ego, cuyo inconsciente está afectado por el carácter de lo reprimido que se extiende a través de él, lo coloca y le provoca mágicamente sus simbolizaciones¹. Simbolizaciones que emergen al consciente, a partir de represiones inconscientes acumuladas, en lo que damos en llamar negativo. Es sin embargo la parte más ancestral y primitiva que emerge por sí misma, cuya negatividad precisamente es ese no permitir que aflore. Consiguiendo que emerja por sí misma, esa negatividad se transforma en un mundo de simbolizaciones con un sentido luminoso y profundo que da luz a esa penumbra reprimida.

El conocimiento intuitivo relega a la deducción y el discurso a un segundo plano, a modo de instrumentos al servicio de la intuición, cuya deducción y discurso son vistos por Sartre como instrumentos que conducen a la intuición. Cuando esta se alcanza, los medios utilizados se borran ante ella². Intuición que sobrepasa el razonamiento reflexivo de la deducción y el discurso desde una inmediatez que es la ausencia de todo mediador³. Cualquier mediación o reflexión es a posteriori respecto a lo que está aconteciendo en la inmediatez de la intuición, cuyo ascenso es directo sin filtros ni mediaciones. Quedando la deducción y el discurso relegados a un segundo plano dada su propia naturaleza.

La relación de inmediatez que une al cognoscente y lo conocido⁴, concurre directamente entre el cognoscente y lo conocido sin ningún proceso de mediación. Cognoscente y conocido no están separados, sino que se produce una relación inmediata entre ambos, sin que exista alguien que conoce algo exterior al conocedor.

Es precisamente esa parte más ancestral del ser humano, la que emerge en la música dodecafónica, de modo que son las disonancias las que generan esa atmósfera que nos lleva a lo más primigenio y originario del ser humano. Disonancias que crean una tensión interna que propicia el que emerjan todo un cúmulo de tensiones acumuladas e identificaciones con los sonidos que se están llevando a cabo, sacándonos de nuestro conformismo y llevándonos a contemplar los sonidos directamente sin filtros, es decir, sin un cognoscente y lo conocido de manera separada. Se produce pues, una unificación entre el sujeto y el objeto.

Sartre considera que lo que está dado de golpe en un solo impulso⁵, contrastando con la tentativa de reconstruir con piezas sueltas lo que es inmediato. Una intuición que nos pone en presencia de la cosa⁶, en un proceso fenomenológico que Husserl toma sin intermediarios ni mediaciones, directamente. De modo que el proceso fenomenológico de Husserl permite que la cosa se muestre sin filtros, captándola directamente, sin la interferencia de ningún tipo de mediación reflexa. Así lo que se ve y lo visto coinciden, sin interpretaciones.

Hay una priorización del impulso en la música dodecafónica, de modo que todo sonido es resultado del proceso interno y la necesidad interior, sin que se produzca como resultado de ningún tipo de conceptualización, sino dejando emerger los impulsos internos aparentemente más oscuros y ancestrales, pero que paradójicamente coinciden con las tensiones que se generan con las diferentes disonancias. Tensiones que supuestamente pretendemos rechazar, pero que sin embargo nos absorben completamente.

Maldonado, en *El comienzo de la fenomenología trascendental: la idea de la fenomenología de E. Husserl*, considera que la aprehensión de la esencia «remite siempre, a una intuición singular, pero no por ello a una percepción singular». Así pues, Husserl traza una distinción entre la percepción, la cual es esencialmente una «posición de la existencia» y la intuición de esencia, que puede basarse en un acto de la imaginación o de representación. Es precisamente esta intuición de esencia la que constituye el conocimiento⁷. Resaltando pues, el aspecto psicológico y subjetivo de la intuición respecto a su manifestación en la existencia. Se produce por lo tanto una disociación respecto a la intuición singular y la percepción captada, en una disociación en donde podríamos decir que prevalece ese distanciamiento entre el cognoscente y lo conocido, es decir, entre el sujeto que conoce y el objeto conocido. Hay que resaltar que la captación directa de la existencia propuesta por Husserl, si bien es bastante interesante para el mundo de la música y concretamente el sonido que veremos posteriormente como, sonido fenomenológico a través del que hemos denominado el compositor dialéctico existencial. Sin embargo, choca diametralmente con una captación de la percepción directamente, es decir, se produce una disociación entre ese mundo a partir de la epojé fenomenológica de Husserl y las percepciones, en las cuales están insertas todo un mundo psicológico y perceptivo. Todo ello llevó a Sartre a considerar la fenomenología estrictamente en el terreno existencial, respecto a la captación directa de la existencia sin distorsiones, sin remitirse a los aspectos subjetivos de Husserl con los que Sartre disientía abiertamente.

La música dodecafónica está agazapada en el interior de nosotros y cuando se manifiesta, ese mundo de penumbras con el que convivimos emerge, dándose forma a lo informe y luz a la sombra, en lugar de alejarnos, nos acerca a nosotros mismos, nos atrae, incluso hay algo magnético que se va mostrando y con lo que nos identificamos. Esa disonancia, esa tensión, esa

angustia nos hace identificarnos con ella y va sacándonos de nuestro letargo, aflorando la parte más oscura y sin embargo diáfana de nosotros mismos. Paradójicamente lo aparentemente sin forma, va adquiriendo sentido y forma por sí mismo al no estar entorpecido por nosotros, permitiendo tomar y adquirir el sentido que tiene en sí sin tergiversarlo y permitiendo que aflore tal cual y a su ritmo. Interpretando este sonido desde el sonido mismo y lo que significa, sin que tenga que ser un significado concreto y sí una simbología que curiosamente nos tranquiliza. El sonido adquiere así, un sentido catártico que nos acerca a esa parte más ancestral y primitiva de nosotros mismos.

Crespo Ávila, en *Metafísica y arte: el problema de la intuición en Schopenhauer*, señala que uno de los puntos esenciales de Schopenhauer, estriba en la identidad entre el conocimiento y la intuición, de modo que conocer es intuir, y la intuición ha de ser considerada con arreglo a dos tipos básicos, el primero se inscribe en el ámbito del conocimiento práctico, de la ciencia, de la vida cotidiana, y el segundo tiene que ver con la esfera de la contemplación pura, del arte, del desinterés. Ambos se oponen entre sí para Crespo Ávila, pero tienen un mismo origen y una misma condición la distinción entre un sujeto y un objeto, la escisión aparente del mundo en cognoscente y conocido. Teniendo la intuición como base la consideración del mundo como apariencia, como fenómeno o como representación⁸. Resulta curiosa la consideración por parte de Schopenhauer de la intuición como disociación entre el cognoscente y lo conocido, cuando precisamente es en la intuición donde se produce una unificación entre el sujeto y objeto, dado que no hay disociación alguna ni mediatización entre el hecho perceptivo y el sujeto.

Schopenhauer establece para Crespo Ávila, dos clases fundamentales de representaciones, las intuitivas y las abstractas. Siendo la intuición referida a las cosas mismas y es resultado del esfuerzo de la sensibilidad y el entendimiento, mientras que la abstracción está emparentada con la razón⁹. Una intuición que constituye para Crespo Ávila la manifestación más simple del intelecto para Schopenhauer, definiéndola como <<el paso del efecto a la causa, que lleva a cabo al entendimiento>>¹⁰, de modo que toda intuición es, por tanto, intelectual. Así, el concepto recoge el resultado de la intuición, sin considerar la intuición concreta sino su sustancia esencial ligada a la palabra. Siendo el concepto resultado de la reflexión como reflejo, que tiene como base el conocimiento intuitivo¹¹. Ahora parece aclararse en parte esa duda respecto a la intuición, de manera que la intuición en cuanto tal deja de considerar la intuición concreta, y sí la sustancia esencial ligada a la palabra. Obviamente lleva a cabo Schopenhauer una intelectualización de la intuición, sin que esté relacionada como cabría suponer con el conocimiento preontológico, en el que se produjese una mismidad entre el sujeto y objeto. Si bien es cierto que Schopenhauer parece considerarlo intelectual, sin embargo, le otorga a la intuición una serie de consideraciones como su relación con la sensibilidad, vinculada a la esfera del arte y de la representación, junto con el razonamiento como veremos a continuación.

3.2 La intuición estética

El individuo, considera Crespo Ávila que es para Schopenhauer, como un fragmento de la voluntad, un débil reflejo de ella, una sombra. Ni siquiera se relaciona con la voluntad como la parte con el todo, sino más bien como la copia con el modelo. Una relación que no es directa para Crespo Ávila, sino mediada por la Especie. Introduciendo un elemento de impronta platónica, así, antes de objetivarse en individuos concretos, sometidos al principio de razón la

voluntad se objetiva en Especies o Ideas <<cada uno de los grados determinados y fijos de objetivación de la voluntad, como cosa en sí y ajenas a la multiplicidad son eternas formas o modelos>>¹². Una voluntad, como se verá posteriormente, que tan solo deja de manifestarse como disociación entre la vida y el ser humano, a raíz de la comprensión profunda de uno mismo, es decir, cuando es capaz el ser humano de vincular la vida con su quehacer más íntimo, sin una disociación respecto a lo que posteriormente veremos del dolor y el sufrimiento, es decir, sin que dicho dolor interrumpa el fluir de la voluntad. Ello lógicamente plasmado en una serie de individuos que han sido capaces de asumir y conciliar dicho dolor, sin que les separe de la voluntad, y con ello captando la vida de manera más íntegra.

Mientras que los individuos para Crespo Ávila en los que se manifiesta la idea están sometidos a un proceso continuo de nacimiento, cambio y muerte, la idea permanece inmutable, eterna, siempre la misma. Dado que la Especie cae fuera del principio de razón¹³, planteando los dos problemas de cuya solución se ocupa el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*. Por un lado, si el sujeto de la intuición se limita exclusivamente a los cambios que se producen en el objeto intuido, y, por otra parte, si la intuición requiere el concurso del entendimiento que, a su vez, opera aplicando para Crespo Ávila, las nociones puras de espacio, tiempo y causalidad¹³. Es interesante resaltar esa idea inmutable, frente a la idea digamos permeable en la que están insertas el cambio y la muerte. Como veremos posteriormente, es el cambio constante el que propicia la idea más genuina y esencial, al estar dicho cambio emparentado con el fluir de lo que acontece, en lugar de considerarlo como algo ajeno y alejado.

Es precisamente dicho cambio y transitoriedad, una de las bases motrices de la música dodecafónica que afronta dicha fragmentación, cambio y pulsiones con toda naturalidad, dejando que los procesos se solapen unos a otros, en un conglomerado de inercias que se juntan unas con otras, se yuxtaponen y se contraponen en un equilibrio lleno de desequilibrios, sin tener porqué resolverse, todo lo contrario, a diferencia de la séptima de dominante tras el quinto grado, en este caso no se produce una resolución, sino que queda digamos que en un impás, resolviéndose por sí solo respecto al todo en el que se configura, es decir, a través de los procesos internos que se generan. Por lo tanto, respecto a ese purismo esencial, lo paradójico de la música dodecafónica de Schönberg es que nos persuade respecto a las contradicciones y tensiones constantes no resueltas, y que sin embargo, se resuelven de una manera impecable a partir de su raíz y esencia, es decir, más que buscar su aparente resolución, se entra en el conflicto en sí sin miedo, dejándolo transcurrir por sí solo a través de las diferentes disonancias, en las cuales como veremos posteriormente, se encuentran las consonancias, es decir, los armónicos más lejanos de las disonancias coinciden con las consonancias.

Observa Crespo Ávila, que, cuando en la esfera del arte, habla Schopenhauer de intuición, esta continua en el campo de la representación¹⁴, conservándose el término intuición para designar la relación de dos elementos, sujeto y objeto. El objeto concreto, individual, sometido al principio de razón, es sustituido por un objeto puro, independiente y libre de tal sometimiento. Objeto que es la Idea o Especie, siendo precisamente esta singularidad del objeto para Crespo Ávila, lo que determina que las Ideas caigan fuera de la esfera del conocimiento de los individuos, de modo que para que el hombre pueda llegar a conocerlas, ha de haber superado su propia individualidad¹⁵. Individualidad de la que hemos hablado anteriormente, al

referirnos a esa superación y comprensión interna de la vida, así como el dolor y el sufrimiento inherente. De manera que, continuando con lo dicho, lo paradójico se encuentra en que dicho dolor en lugar de ser superado es asimilado y encauzado.

Encauzamiento y asimilación del dolor en la música dodecafónica que se muestra de manera palpable en la infinidad de tensiones, contrastes e incluso profundos shocks que se generan constantemente a raíz de las disonancias, que alimentan y llenan de sentido ese dolor, que lejos de superarse, es asimilado abiertamente de forma descarnada, cuyo proceso se disuelve por sí mismo desde su encauzamiento, nunca desde la represión ni la exclusión de su presencia.

Continuando con su análisis, considera Crespo Ávila referido a Schopenhauer, que cuando el individuo se olvida de sus intereses particulares, cuando es capaz de prescindir de la urgencia de la necesidad, puede entonces entregarse a la intuición contemplativa y estética, de modo que deja de ser individuo y se convierte en puro sujeto del conocer. Experimentando para Crespo Ávila, una metamorfosis, en la que ahora es un sujeto puro, desinteresado y libre temporalmente de su cuerpo y de las necesidades impuestas por él mismo, libre de la voluntad¹⁶. No deja de ser paradójico, como llevamos observando anteriormente, que se produzca un estado de entrega a la intuición contemplativa, cuando se olvida de sus intereses particulares, hecho radicalmente opuesto al pensamiento, podríamos decir dialéctico de Adorno, que veremos posteriormente. De modo que es ese mundo individual, lleno de cortapisas y conflictos el generador y enriquecedor, de una gran profundidad. Este aspecto digamos purista de la dialéctica se verá reafirmado en un análisis posterior en Hegel, de modo que, a diferencia de Adorno, se configura una dialéctica positiva, es decir, la de Hegel y una dialéctica negativa, la de Adorno.

Dialéctica negativa que tiene su ejemplo más claro en la música dodecafónica de Schönberg, de manera que todos los aspectos supuestamente negativos, son llevados a la máxima potencia, no tanto por resaltar dicha negatividad, sino por manifestar esa negatividad que siempre ha estado presente y que se ha pretendido ignorar, algo que es muy diferente. Es decir, en el caso de las disonancias, dichas disonancias siempre han estado presentes en las notas de paso y en procesos de transición entre diferentes tonalidades, empleándose constantemente por ejemplo la cuarte, incluso tritono en numerosas ocasiones. De manera que las disonancias han sido siempre inevitables, y por lo demás necesarias. Lo único que sucede es que dichas restricciones dejan de tener sentido en el dodecafonismo, al comprenderse que todo sonido tiene entidad por sí mismo, sin que haya de ser restringido en modo alguno. De hecho, como se dijo anteriormente, en la disonancia está paradójicamente la consonancia, en sus armónicos.

Considera Crespo Ávila, que Schopenhauer se refiere a la genialidad, como la objetividad máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu en oposición a la dirección subjetiva, encaminada hacia la propia persona, o sea hacia la voluntad. De manera que la genialidad, es la facultad de conducirse como contemplador, de perderse en la intuición emancipando el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad, de manera que al ir perdiendo de vista los fines egoístas, así como la propia persona, el sujeto se convierte en puro conocimiento a partir de una visión transparente del mundo¹⁷. Visión transparente del mundo que no deja de ser paradójica, dado que la mayor transparencia es la de asimilar lo que acontece, es decir, sin rechazarlo, encauzándolo, de modo, que todo evento tenga una influencia sin que

sea tergiversado ni mediatizado. Obviamente, se está refiriendo a esa voluntad que no se mediatiza por ese mundo que nos interfiere, para ver esa idea esencial, de modo que, al contemplarse dicha idea, emergería la voluntad. Se puede comprender ese pensamiento digamos esencial, sin embargo, no se puede obviar, en este caso la emergencia de la existencia, la cual, a pesar de la problematicidad y fragmentariedad, es precisamente a partir de lo quebradizo y digamos roto, como puede contemplarse, en este caso de manera dinámica.

Se produce pues, una captación dinámica de la existencia, un dinamismo que no tiene porqué romper con lo inherente y ese mundo interior, todo lo contrario, la fragmentariedad y la ruptura en la música dodecafónica aportan una visión mucho más clara y nítida de lo que acontece en la existencia. Asumiendo todo desajuste y ruptura, en lugar de desecharlo, contratiempo y distorsión por otra parte no solo necesarios, sino inherentes con el proceso del sonido, sin poderse extraer ni extrapolar, dado que es esa disonancia y tensión, la que le confiere una textura inigualable, en la que encuentra en el desequilibrio su propio equilibrio de manera inherente, sin presión ni siendo forzado. Todo se encauza de manera interna sin necesidad de generar ningún tipo de supuesta resolución.

Hegel distingue para Crespo Ávila, dos clases muy distintas de hombres, el individuo cuya función es la de acomodarse al espíritu del pueblo, así como a los deberes y los individuos históricos, también llamados héroes. Los cuales cumplen una misión más alta, viendo más allá de su momento histórico, <<son los más clarividentes>> e iluminan al resto acerca de la dirección de su voluntad¹⁸. Visión en perspectiva que interesa reseñar, respecto a verse a sí mismo más allá de sí mismo, es decir, tal como se presenta de manera abierta sin estar cercenado ni circunscrito de manera cerrada.

Considera Crespo Ávila la distinción que establece Schopenhauer entre el individuo común y el genio, guardando ambos, sorprendentes analogías. De modo que uno y otro comparten una misma capacidad intuitiva, pero el genio, además, cuenta con la posibilidad de desligarse, al menos provisionalmente, de la voluntad. Permitiéndole su capacidad, sumergirse en la contemplación de la idea, en la objetividad pura, que tiene como condición el distanciamiento de sus propios intereses, el extrañamiento de sí. El héroe hegeliano es pues, junto con el genio, indiferente a su propia felicidad y extraño a su tiempo¹⁹. De ahí la peculiaridad para Crespo Ávila de la intuición estética, como la pérdida de la individualidad y la distancia respecto de los intereses particulares, y la inmersión en la contemplación pura de la Idea. Un arte que es siempre intuición estética, como la concepción del mundo y de las cosas <<libres de sus relaciones con el querer, por consiguiente, de un modo desinteresado, sin subjetividad, de una manera puramente objetiva>>²⁰. De cuya disociación es de resaltar esa individuación que se produce en el héroe, de modo que a medida que vaya profundizando en sí mismo se genera esa pérdida de individualidad, que en este caso le unifica con la voluntad, la cual coincide con esa ausencia de yo, salvando las distancias, en la cual el sujeto se constituye prejudicativamente en su existencia como constatación de su ausencia, es decir, su vacío o su nada, del que está constituido.

Una desindividuación que en la música dodecafónica es básica, dado que todas y cada uno de los sonidos son autónomos e independientes, es decir, individualizados y al mismo tiempo considerados respecto a lo que les hace generar dicho sonido que no es precisamente ellos

misimos, es decir, esa necesidad interna de la que están imbuidos y que les unifica con el todo en el que están constituidos. De manera que pierden esa individuación aún a pesar de ser autónomos e independientes, pero es precisamente con dicha pérdida como adquieren una verdadera entidad.

Refiriéndose Crespo Ávila a Thomas Mann, considera que el intelecto emancipado de la voluntad y convertido en conocimiento puro e inocente, nos sitúa ante la puerta de una visión intuitiva. En la cual el hombre, mediante la intuición estética, se convierte en un testigo mudo del mundo, un visionario de esencias, cuya labor será transmitir lo que <<vio>, en un momento en que su voluntad no empañaba los contornos ni el contenido de la visión, en un instante en que lo visto era el mundo, y no su voluntad proyectada²¹. Podría considerarse una cierta analogía respecto a ese momento en el que no se está empañado por los contornos, con la epojé fenomenológica de Husserl, de modo que para no estar empañado se lleva a cabo ese suspenso de las condiciones subjetivas o que puedan tergiversar el hecho en sí. Obviamente en este caso es resultado de un proceso, una ascesis del sujeto, sin embargo, tanto fenomenológicamente como aquí, se produce un suspenso de las condiciones que puedan tergiversar.

Para Moisés González en su compilación llevada a cabo en *Filosofía y dolor*, el sujeto, conocedor intuitivo de las esencias, se desvincula de la particularidad, con sus moldes espacio-temporales, con sus dolores e impulsos, accediendo así a la unidad pura de la idea²². Instalándose el artista en el mundo de la representación, desligado del mundo de la voluntad. De modo que el genio artístico, consiste precisamente en ese predominio del conocimiento intuitivo sobre la voluntad, que le hace perseguir fines objetivos y no intereses personales²³. Insistir en esa desvinculación de la particularidad, con sus dolores e impulsos, que tal como se ha dicho anteriormente, genera un contraste estrepitoso con las dinámicas de Adorno respecto a la dialéctica negativa.

Lejos de ser un hándicap, la asimilación y asunción de los dolores e impulsos, propicia la captación del dolor desde sí mismo, sin verlo como un agente externo, muy al contrario, formando parte de la naturaleza inherente del proceso que acontece en la música dodecafónica, donde no hay un planteamiento de problematicidad, dado que los supuestos problemas, son inherentes respecto a la tensión que generan las disonancias, como algo integrado en la naturaleza de la disonancia.

Moisés González en su compilación, hace hincapié en la tragedia, dado que para Schopenhauer es el género más elevado, puesto que es el que mejor expresa la idea del desasimiento de la voluntad. El que mejor muestra el aspecto terrible de la vida, sus dolores sin número, las angustias de la humanidad²⁴. Curiosamente esa explicitación de la tragedia, respecto a mostrar los dolores sin número y las angustias, es una clara aceptación de ese dolor a partir de su propio proceso, sin ser rechazado en modo alguno, sino encauzado y asimilado.

Asimilación y encauzamiento que en la música dodecafónica es un fluir con lo que acontece sea lo que fuere, sin producirse ningún tipo de rechazo, todo lo contrario, es considerado desde lo que se muestra, sin disociaciones ni subterfugios, es decir, considerando en plenitud todo ese mundo aparentemente problemático, que, sin embargo, está lleno de luz y fuerza, asumiendo su naturaleza.

3.3 El instinto y la necesidad artística

Schönberg considera que hay dos tendencias que luchan en el hombre, el deseo de repetir los estímulos agradables y su contrario, la necesidad de cambio que se transforman en nuevos estímulos. De modo que ambos impulsos se reúnen a menudo en un instinto animal²⁵. Instinto que lejos de considerarse peyorativo, se relaciona con las tendencias más profundas e internas del artista. Sin obedecer la obra de arte a un objetivo aun a pesar de que lo tenga el artista, sino que es el artista quien obedece a su propio instinto²⁶. Instinto que está más allá y por encima del artista, al dejarse impregnar por esa fuerza interna, en un escucharse a sí mismo desde su auténtica naturaleza, su necesidad interna. Una necesidad interna de la que se hace eco Schönberg al ser considerada por Kandinsky como el impulso prioritario de toda actividad artística.

Impulso interno que es el que moviliza a la música dodecafónica, impregnando toda la composición, dejando que todos los elementos constitutivos se generen a partir de dicho impulso.

Proceso que para el alumno considera Schönberg que es la reflexión, mientras que el artista crea con la intuición²⁷. Intuición que es un dejar que emerja por sí sola la necesidad, sin el entorpecimiento de la reflexión. La prioridad que Schönberg concede a la intuición la muestra en el instinto del compositor a su creación. Instinto que moverá el interior del artista, que se desentiende de toda teoría y dice algo mejor que su teoría, parafraseando a Goethe, <<en la limitación se muestra el maestro>>²⁸. Son la limitación y las barreras la ocasión para ser saltadas, cuya función es la de superarlas. Así, el maestro se muestra en la limitación que se pretende imponer a nuestra verdadera vida espiritual e instintiva. Es ahí donde el maestro rompe las barreras y es libre donde creía no serlo, <<es la constricción exterior la que nos hace creer en esa limitación artificial>>²⁹.

Instinto que Schönberg muestra en las tendencias del artista, siendo dichas tendencias las que le confieren valor al abandonarse a ellas. El artista, relaciona la entrega con el valor que adquiere al darse a sus tendencias, arrojando la tradición (Schönberg es especialmente exquisito y respetuoso con la tradición, dado que la investiga en profundidad como un antecedente ineludible, pero obviamente superable, respecto de la evolución posterior), se sacudirá los resultados de su educación y colocará en primera línea el obstáculo. Creando un nuevo cauce para su corriente y un sonido que solo era un color marginal en el cuadro anterior de su obra, expandiéndose y surgiendo la personalidad, un hombre nuevo³⁰. Reivindica al hombre nuevo, capaz de superarse a sí mismo haciéndose eco y escuchando su intuición, sin por ello dejar de considerar todas las limitaciones y obstáculos.

Antepone Schönberg, la necesidad a los cánones estipulados por la sociedad. Sin hacer el artista lo que los demás consideran bello sino solo lo que le es necesario³¹. Dejándose llevar por el instinto y su fuerza interior cuyas leyes rebasan la consciencia, en un ejecutar una voluntad oculta de su instinto, de su inconsciente³². Tal es su fuerza, que relativiza lo nuevo o lo viejo, lo bello o lo feo, sintiendo solo el impulso al que ha de obedecer.

La necesidad Schönberg la lleva hasta el terreno de las disonancias, cuya resolución será resultado de una necesidad, prevaleciendo su naturaleza necesaria frente a las reglas estipuladas en un impulso de resolución orgánico. La disonancia, adquiere una preponderancia sonora que obliga a su resolución, a conducir la armonía con tal fuerza que el deseo parece seguir su propio instinto³³. La conducción en la resolución de la disonancia responderá a movimientos necesarios, antepuestos a reglas tonales que cercenen la resolución de lo orgánico.

Llevar a cabo lo que es necesario, constituye para Schönberg una tarea ineludible que ha de ser cumplida por los grandes maestros. De manera que, ante cualquier adversidad, la guía se encuentra en el seguimiento de esta fuerza superior, reservada solo a los que tienen el valor y el entusiasmo de aceptar las consecuencias y la carga que se les impone contra su misma voluntad³⁴. Adquiriendo el sentido de la forma una preponderancia en la composición, donde cada acorde sigue unos parámetros que responden a una necesidad expresiva. Correspondiendo cada acorde a una constricción de la necesidad expresiva, cuya lógica en la construcción armónica es resultado inconsciente de dicha necesidad³⁵. Se produce por lo tanto una consideración de lo que está aconteciendo y sus impulsos, dejando en un segundo plano la forma que adquiera, dado que es el impulso interno el generador de dicha forma, en definitiva, la forma es resultado de asumir su propia vacuidad, es decir, captar esa fuerza interna que emerge tan solo en la medida que hay una desidentificación con la forma.

La escala dodecafónica (Escala de doce sonidos, donde cada uno de los sonidos tiene la misma prioridad y autonomía sin jerarquización, que no se da en la escala tonal) es para Schönberg, el resultado de la necesidad de insertar en la escala distancias cromáticas de medio tono generadoras de colorido tímbrico, en un método de doce sonidos que surge de la necesidad³⁶. Necesidad cromática del sonido, a partir de movimientos de semitonos en lugar de tonos como en la escala tonal, propiciando el cromatismo una mayor libertad y colorido.

Adorno considera la necesidad compositiva dodecafónica como un inevitable, dando por sentado una actitud abierta y sin restricciones en la composición, donde las piezas de Schönberg son las primeras en las que de hecho nada puede ser de otro modo³⁷. Necesidad que lo impregna todo a través de una escala cromática que propicia dicha libertad, por medio de los cromatismos y ausencia de estratificación en los sonidos. Adorno asume las contradicciones y las encauza en sí mismas sin subterfugios, vinculando lo sublime con la necesidad, necesidad que tiene el arte de no esquivar las contradicciones fundamentales y permitir que ese conflicto encuentre un lenguaje³⁸. Los conflictos habían sido eludidos y mucho menos encauzados. Encontrándose una vía en la que las disonancias y las tensiones hallan un camino en el que expresarse.

Goethe encuentra ese encauzamiento a través de la necesidad de la naturaleza, una naturaleza en su vivo fluir que sujeta al día, la noche y las horas, <<ella construye regularmente todas las formas y ni en lo grande hay violencia>>³⁹, produciéndose una liberación de toda imposición a raíz del principio de decisión en sí misma.

Nuria González en *Complejo atonal*, considera que el compositor con la fuerza suficiente como para liberar lo impulsivo y amenazador es Schönberg, constituyéndose en el creador que no reniega del instinto⁴⁰. Un instinto que es para Schönberg, la manifestación más íntima de esa necesidad interior, desde una escucha en la que se deja llevar por el silencio que otorga la percepción interna de dicho impulso. Entrándose, en una escucha a partir del silencio, es decir,

toda sonoridad es resultado de su vacuidad, y como tal del silencio que emerge tras constituirse una forma, cuya sonoridad procede de la nada que genera dicha forma. Dado que no hay objetivos de ningún tipo, tan solo el dejar que el impulso interno fluya a través de las diferentes formas que se van constituyendo, pero que sin embargo su entidad depende del todo que las constituye.

Notas

1 Sartre (1988), p. 99.

2 *Ibid*, p. 234.

3 *Ibid*, p. 241.

4 *Ibid*, p. 241.

5 Sartre (1988) p. 89.

6 *Ibid*, p. 35.

7 Maldonado (1974), p. 100-101.

8. Crespo Ávila (1984), p. 149-150.

9 *Ibid*, p. 154.

10 *Ibid*, p. 154.

11 *Ibid*, p. 154.

12 *Ibid*, p. 160.

13 *Ibid*, p. 161.

14 *Ibid*, p. 161.

15 *Ibid*, p. 161.

16 *Ibid*, p. 161.

17 *Ibid*, p. 162.

18, *Ibid*, p. 162.

19, *Ibid*, p. 162.

20 *Ibid*, p. 162-163.

21 *Ibid*, p. 163.

22 González García (2010), p. 292.

23 *Ibid*, p. 292.

24 *Ibid*, p. 293.

25 Schönberg (1974), p. 50.

26 *Ibid*, p. 143.

27 *Ibid*, p. 342.

28 *Ibid*, p. 472.

29 *Ibid*, p. 472.

30 *ibid*, p. 477.

31 *Ibid*, p. 493.

32 *Ibid*, p. 495.

33 *Ibid*, p. 88.

34 *Ibid*, p. 485.

35 *Ibid*, p. 496.

36 Schönberg (2007), p. 102.

37 Adorno (2017), p. 45.

38 Adorno (1996), p. 260.

39 Goethe (2016), p. 287.

40 González González (2009), p. 116.

4. La necesidad interior

Con Kandinsky, vamos a entrar de lleno en la consideración de la necesidad interior, como el referente de toda obra artística, coincidiendo plenamente con el carácter y talante de Schönberg, ambos coinciden no solamente respecto a ser coetáneos, sino lo que es más importante, la forma de concebir el arte tanto en la música como en la pintura. Se produce entre ellos una coincidencia en lo más profundo, captando los procesos que se están llevando a cabo y produciendo en su tiempo, transmutándolos intuitivamente al arte. Se conforma en ellos un hilo conductor que, al margen y además de las coincidencias artísticas, saben leer los parámetros más profundos en los que están viviendo. Una necesidad que como ya hemos estado viendo, rompe con lo aparente, con la supuesta forma, generando una forma vinculante internamente, así como un tiempo inherente, en definitiva, se deja que la obra adquiera su propio tiempo. Considera Kandinski que, «el espíritu que conduce al reino del mañana, solo se reconoce a través de la intuición a la que conduce el talento del artista»¹. Siendo a través de la belleza interior como se responde a una necesidad interior paralela a la belleza habitual, cuyos parámetros están condicionados y mediatizados por intereses. Belleza interior desde la necesidad imperiosa que renuncia a la belleza habitual², sin ser una renuncia dado que la belleza interna es irreconciliable con la habitual y requiere de unos cauces orgánicos en los que manifestarse. Belleza interior que, para Kandinsky, a ojos de quien no está acostumbrado a ella puede parecer fea, tendiendo el ser humano por lo general a lo externo, sin reconocer la necesidad interior³. Hay un reconocimiento respecto a Schönberg, al considerar que se mueve

en el camino de la necesidad interior, sin dejarse arrastrar por parámetros superficiales en su búsqueda de la belleza.

En su búsqueda, Kandinsky llega hasta Cézanne, el cual descubre la vida interior en todas las cosas⁴, haciéndose eco en sí mismo, y reverberando con la misma frecuencia que el interior de las cosas. Considerando Kandinsky que la vida interior está en todas partes en Cézanne, en una visión desnuda sin tendencias casuales, donde todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno y toda forma tiene un contenido interno. Así, la forma es la expresión del contenido interno⁵, cuya intuición ha de ser el único armonizador de la forma abstracta para Kandinsky, donde cada palabra pronunciada provoca una vibración interior, de modo que todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Lo único artístico y esencial es para Kandinsky el principio de necesidad interior, en el que todo artista ha de expresar lo que le es propio, sus ojos han de mirar hacia su vida interior y el oído prestar atención a la necesidad interior. Dando voz a los diferentes colores y encontrando esa tendencia interior en cada uno de ellos, alcanzando lo artísticamente verdadero solo por la intuición, que da vida a la creación y confluye en un arte que actúa sobre la sensibilidad⁶. Una sensibilidad que confluye con lo que le es propio, en un hacerse eco de su verdadera naturaleza. Dando Kandinsky prioridad a la intuición, de manera que se constituye como el armonizador no tan solo de esa vibración interior, sino de los armónicos concomitantes, es decir, todo lo que esté vinculado a la obra de arte tiene su propio proceso, sin que pueda estar ausente del mismo, de manera que cualquier proceso artístico ha de pasar irremediabilmente por la necesidad interior. Con ello Kandinsky vincula la obra de arte con su proceso interno, de modo que ello tiene vinculaciones que hemos estado viendo anteriormente, como la ausencia del yo, de modo que es a través del sujeto que lleva la obra de arte como esta se configura sin mayor protagonismo que esa escucha interna. Aquí podría hablarse y vincularse dicha ausencia del yo con lo prejudicativo de Sartre, en donde hay una prevalencia de lo previo frente a lo reflexo, con todas las vinculaciones respecto a la ausencia del ego.

El eco que a nivel de la necesidad interior tiene Schönberg en el dodecafonismo es un hecho, de manera que Schönberg concibe la composición docecafónica a partir de dicha necesidad interior. Vincula los procesos sonoros internamente, con lo que se constituye una forma a partir de sí misma, sin ser forzada ni presionada, sino resultado de su propio proceso y de la escucha. Es capaz Schönberg de articular la atomización e independencia de todos y cada uno de los sonidos de las doce notas dodecafónicas junto con ese impulso interior de los sonidos que las vincula al todo en el que están constituidas. Así como llevando a cabo las diferentes disonancias en una resolución que se genera a partir del propio proceso sonoro, cuyas tensiones son un caleidoscopio y una amalgama de contrastes que se equilibran internamente, desde su autonomía junto con su vínculo con el todo en el que se constituyen.

El bajo continuo de la pintura ya presagiado por Goethe, Kandisky lo basa tanto en las leyes de la necesidad interior como en las anímicas⁷. De manera que en el fondo de cada pequeño problema se encuentra el fondo del mayor problema de la pintura, en el que Kandinsky halla siempre el factor interior, de modo que cada problema genera la ocasión para profundizar en ese camino interior, encontrando en los diferentes colores esa tendencia. Así, los sufrimientos y contradicciones muestran en Kandinsky la necesidad interior bajo la capa externa, observando en el conocimiento de esta necesidad la fuente de la tranquilidad⁸. Emergiendo pues, sin ser

forzada ni empujada por sí misma a través de su propia inercia interna, de la que el artista se hace eco en sí mismo, escuchando desde la calma lo que emerge a su ritmo.

La referencia a los cuartetos de Schönberg por parte de Kandinsky, se manifiesta a través de la fuerza y significación de la consonancia interior, cuyas dificultades muestran constantemente dicha necesidad, generando posibilidades tras los límites de la necesidad interior. De modo que brota lo bello de la necesidad interior, siendo bello lo que interiormente es bello. Así, el cuadro tiene una vida interior total, cuyo dibujo no puede alterarse sin que se destruya su vida interior⁹. Considerando Kandinsky que, Schönberg utiliza precisamente el último de estos recursos en sus cuartetos, observando la fuerza y la significación que adquiere la consonancia interior cuando se utiliza la exterior en este sentido¹⁰. Confluyendo ambas de manera que todo lo exterior está al servicio de lo interior, en una unidad natural que se gesta desde la escucha atenta. Formulándose y generándose el camino que ha de trazarse desde la coherencia interna, en una escucha recíproca entre Kandinsky y Schönberg, que implicará un modo de ver y vivir el arte, vinculada con el proceso y coherencia interna. Adquiriendo una prioridad artística la vulnerabilidad y la fragilidad, dado que se constituyen a partir de la escucha y la receptividad de esa coherencia interna, en un componente que se observará posteriormente en el apartado de La Música. Podríamos decir que hay un cambio de paradigma respecto a la rigidez. Dicho cambio en cuanto a la receptividad y sensibilidad se puede apreciar en Ingmar Bergman.

Dado que Ingmar Bergman, se deja llevar por la intuición y afectividad que despiertan sus personajes y sus diferentes modos de comprender la existencia, dejándose afectar por la existencia desde la vulnerabilidad y la fragilidad¹¹, provocando una afectividad orgánica proveniente de una influencia sin trabas y una existencia descarnada.

El sonido de la música dodecafónica no puede ser de otra manera, responde a una necesidad interna inherente a los sonidos que se vinculan desde una conexión recíproca al manifestarse, relaciones sin estratificación cuyos vínculos son de necesidad, a partir de interacciones constantes que van generando nuevos mundos sonoros.

Necesidad atonal de la contemplación de lo interno que Nuria González a través de *Complejo atonal*, se busca en un descubrir el mecanismo de construcción del mundo¹², cuya fuerza expresiva nace de la necesidad interior¹³. <<Fue la necesidad interna, la que buscó adentrarse en eso jamás oído o jamás visto, la que conformó esa realidad otra>>¹⁴. Considerando Nuria González el mundo subterráneo como el reino de la necesidad, cuya libertad nace con el primer rayo de la conciencia. Contrastando la libertad con la necesidad, dado que la libertad no siempre es algo mejor que la necesidad, dado que el inconsciente tiene una cordura, un tino y una belleza que la conciencia libre no alcanza nunca¹⁵. Entrando pues en una dinámica en la que se abre la puerta a la parte más ancestral y originaria del ser humano, emergiendo ese mundo pulsional y podríamos decir que mágico, atrincherado durante tantos largos años y que parece que tiene a través del dodecafonismo de Schönberg una salida creativa. Lo paradójico e interesante es que dicha salida coincida con lo disonante y lo supuestamente tensional.

Un discurso de Schönberg que para Nuria González remite continuamente a la necesidad interior, a las pulsiones necesarias y a los presentimientos¹⁶, de modo que al igual que Kandinsky, la necesidad interior es una condición ineludible¹⁷. Aceptando Kandinsky tan solo una regla, la necesidad interior. El artista, por lo tanto, para Nuria de forma consciente o

inconsciente, ha de buscar una forma material para el nuevo valor que de forma espiritual vive dentro de él¹⁸, dando forma a esa fuerza, ese principio disonante interior. Una necesidad interior, que cuaja como voluntad más allá del sujeto¹⁹, una objetivación que escapa al arbitrio de lo subjetivo. Volviendo con ello de nuevo a la ausencia del sujeto a partir de ese escucharse internamente, de manera que como se ha estado comentando, hay una ausencia del yo precisamente para reencontrar ese yo originario y ancestral que palpita tras la escucha del proceso interno e inherente que fluye a través de la obra de arte.

Interiorización que Schönberg encuentra constantemente en las pulsiones e inercias que tienen internamente los sonidos dodecafónicos a través de las tensiones inherentes de las disonancias, las cuales propician la emergencia de ese mundo interno a raíz de esa aparente ausencia de resolución inmediata, pero que lleva a esa magia y atmósfera llena de contrastes en donde la amalgama contrapuntística genera su propio encauzamiento siguiendo esa coherencia interna.

Notas

1. Kandinsky (1918), p. 45.

2 *Ibid*, p. 52.

3 *Ibid*, p. 52.

4 *Ibid*, p. 53-54.

5 *Ibid*, p. 74-78.

6 *Ibid*, p. 80-89.

7 *Ibid*, p. 87-88.

8 *Ibid*, p. 88-93.

9 *Ibid*, p. 118-126.

10 *Ibid*, p. 118.

11 Puigdomenech (2018), p. 19.

12 González González (2009), p. 175.

13 *Ibid*, p. 161.

14 *Ibid*, p. 162.

15 *Ibid*, p. 390.

16 *Ibid*, p. 469

17 *Ibid*, p. 469.

18 *Ibid*, p. 476.

19 *Ibid*, p. 478

5. El instante

5.1 El instante en la temporalidad

Sartre descubre en cada instante de nuestra vida consciente la creación de una existencia nueva¹, instante intemporal a modo de polvareda infinita de instantes², donde cada instante es un continuo con entidad propia. Concibe el átomo intemporal de cada instante, autónomo e independiente en sí mismo, que se constituye como un instante que nos lleva al tiempo total, como tiempo visto en perspectiva desde la globalidad. Así, Sartre considera el instante intemporal frente a la temporalidad como sucesión, disuelto en una polvareda de instantes³. Cuya consecución de instantes se generan desde sí mismos, sin ser prefigurados externamente por la temporalidad cronológica y sí la necesidad orgánica que se va configurando por sí misma. La unidad de esta pulverización, el átomo temporal, será el instante⁴, que nos lleva al tiempo total en perspectiva, sin parcialismos. Instante intemporal, ya que la temporalidad es sucesión. Un mundo que se disuelve en una polvareda infinita de instantes, solapados los unos a los otros desde la necesidad por encima de cualquier sucesión cronológica, chocando la temporalidad cronológica con la intemporalidad orgánica⁵. Resulta especialmente interesante reseñar el átomo intemporal, así como la necesidad orgánica que nos vincula directamente con la necesidad interior de Kandinsky y de Schönberg, una necesidad que confluyen en el instante intemporal cuya manifestación es la intemporal a partir de la organicidad. De manera que es la necesidad la que configura el tiempo intemporal transformándose en un tiempo orgánico.

Schönberg, lleva hasta sus últimas consecuencias el átomo intemporal, dado que todas y cada una de las notas dodecafónicas son autónomas e independientes, sin una estratificación previa. Así como el desarrollo del instante intemporal, a partir de los sonidos que se producen directamente en el momento de ejecutarse sin una concepción previa temporal, dependiendo de la captación sonora directa y su propio proceso en un sonido que podríamos considerar fenomenológico. Ello a partir de la necesidad interna, como hemos venido resaltando, generándose como resultado de un proceso orgánico interno dodecafónico.

El presente se devela para Sartre como una temporalidad cuyo ser universal al tiempo que no es nada, es puro deslizamiento a lo largo del ser como pura nada⁶. Reencontrándonos un presente que se devela a través de la temporalidad originaria, y nos acerca a la nada. Contrayendo la espontaneidad a un instante, que supone un tiempo trascendente⁷. Tiempo que para Sartre que es el tiempo del instante sin un antes ni un después, apareciendo el antes y después desde una visión parcial y limitada en una temporalidad cronológica. De manera que el presente se devela a través de la temporalidad originaria como ser universal y al mismo tiempo no es nada <<nada más que el ser>>, siendo puro deslizamiento a lo largo del ser, pura nada⁸. Reencontrándonos con el presente, develado a través de la temporalidad originaria, que nos sumerge en la nada. Insiste Sartre por lo tanto en la priorización de la nada, de manera que el tiempo se constituye como un deslizamiento, incidiendo en la visión de la temporalidad como un continuo paralelamente a un tiempo cercenado, característica que se vincula absolutamente con el carácter artístico vinculado a la necesidad interior de Schönberg y Kandinsky en donde el tiempo es un proceso interno orgánico.

Organicidad que se manifiesta en la música dodecafónica a partir de la concepción del todo que constituye a las diferentes partes, por otra parte, autónomas e independientes, cuyo vínculo con el todo es interno a partir de la necesidad interior. Considerando el proceso y desarrollo orgánico de cada una de las partes, en las que el tiempo es un tiempo orgánico. La nada articula toda la música dodecafónica, al carecer esta de estratificación, así como de un ritmo preestablecido y de una tonalidad concreta. Generándose los sonidos inmediatamente en sí mismos sin un previo, es decir, captándose a partir de la entidad de cada uno de los sonidos.

Sartre considera la espontaneidad como un contraerla a un instante y así fijarla en un en-sí, suponiendo con ello un tiempo trascendente, en el que cada en-sí es una entidad autónoma e independiente, generadora en sí misma de ese instante como tiempo trascendente, cuya trascendencia es descubrir la inexistencia de un antes y un después⁹. De modo que Sartre nos lleva a una temporalidad en perspectiva y desde sí misma, sin adscribirla a ninguna mediación ni filtro, todo lo contrario, su característica fundamental es la espontaneidad, obviamente vinculada al instante intemporal.

En la música dodecafónica la espontaneidad tiene su espacio prioritario, dado que cada una de las notas lleva a cabo un proceso orgánico, de modo que ha de tener su propio ritmo interno, de manera que todo sonido es resultado de un proceso espontáneo vinculado con la organicidad interna.

Nuria González en *Complejo atonal*, incide en el instante, considerándolo henchido de toda su particularidad irreductible, de manera que es capaz de reengendrarse e iluminar nuevos instantes, conformando nuevos complejos enriquecidos¹⁰. Con ello no se hace sino incidir en la autonomía del sonido dodecafónico, de manera que cada una de sus partes es autónoma y generadora de múltiples posibilidades, dado que no existir en la música dodecafónica una jerarquización, cada una de las partes puede ser el eje y motivo de infinidad de estructuras armónicas contrapuntísticas.

5.2 El instante en la angustia

A través de la humillación, la angustia, la alegría o la desesperación, considera Sartre que nos reencontramos con el instante en una <<realidad interna-directa-sin-filtros>>¹¹. En una libertad que tiene por límite la libertad misma, infestada por el espectro del instante en una perfecta continuidad ontológica con el presente¹², sin disociaciones entre el instante y el presente. Un presente constituido por un continuo de instantes frente al presente cronológico. Siendo en la libertad donde Sartre considera que mi elección tiene por límite la libertad misma infestada por el espectro del instante, generándose una perfecta continuidad ontológica con el presente, cuyo vínculo es resultado de una conexión que se produce en sí misma de manera inmediata¹³. Enfatizando el carácter preontológico, en la angustia, la alegría o la desesperación, en una captación directa sin filtros, cuyo vínculo con el instante es evidente, pero se trata de un instante en sí mismo, digamos que preontológico, es decir que se muestra inmediatamente en sí mismo, por lo tanto, al margen de cualquier tipo de cronología, tal como se manifiesta la música dodecafónica.

Una música dodecafónica que se manifiesta y adquiere corporeidad y volumen a partir de lo que acontece, desde la perspectiva del previo preontológico, de modo que se produce el sonido en sí mismo sin filtros de ningún tipo, directamente, y por lo tanto sin una consideración cronológica, como se indicó previamente, en este caso fenomenológicamente. Aunque hay que considerar digamos que el existente en el que se constituye, es decir, el todo en el que se gesta, de manera que es directo sin filtros, pero emerge a partir de una necesidad interna que está relacionada con el todo que lo constituye. Por lo tanto, sería fenomenológico existencial.

La humillación, angustia, alegría o desesperación se alían para Sartre estrechamente, dando una imagen más clara y conmovedora de nuestra libertad, sin embargo, no son sino una de sus varias manifestaciones¹⁴. Instantes en los que se alían estrechamente, <<soltamos para asir y asimos para soltar>>, dando la imagen de nuestra libertad, no siendo sino una de sus varias manifestaciones. Libertad que para Sartre se muestra en sus manifestaciones, aun no siendo dichas manifestaciones, emerge de manera directa en ellas¹⁵. Siendo especialmente interesante ese manifestarse a pesar del propio sujeto, mostrándose a través de la angustia o desesperación una libertad que emerge por sí misma a través del sujeto, al cual embarga. Es decir, concede un enorme énfasis a esa manifestación directa, sin trabas ni limitaciones, en cuanto a que manifiesta lo que está aconteciendo directamente y por lo tanto libremente, dado que no interviene el pensamiento reflexo, dado que es preontológico.

De modo que Sartre considera el cogito husserliano en cuanto a que se da como instantáneo, <<no hay medio de salir de él>>¹⁶, siendo el cogito prerreflexivo, el cogito preontológico, cuya naturaleza de previo, le confiere un carácter que se antepone a cualquier mediación. Un anteponerse que se vincula como anteriormente ha comentado con la libertad, por lo tanto, la libertad está directamente vinculada con lo preontológico, es decir, acontece directamente sin la mediación del sujeto.

Un carácter directo y sin filtros que es el eje de la música dodecafónica, dado que se trata de que prevalezca lo que acontece frente a previos de cualquier tipo. Puesto que el gran salto de la música dodecafónica es el evitar cualquier mediación que no permita escuchar y captar el sonido de manera íntegra y plena, en toda su textura, de modo que emerge el sonido en sí mismo con toda la carga de tensiones y disonancias sin estar aparentemente resueltas, pero a pesar de lo cual no son filtradas las disonancias, llegando de manera plena en toda su corporeidad.

La angustia para Kierkegaard sobreviene a la existencia en un instante, momento en el cual el tiempo entra en relación con la eternidad, dado que lo eterno es lo presente. De modo que al poner en contacto Kierkegaard tiempo y eternidad, surge el concepto de la temporalidad, en la que el tiempo desgarrá continuamente la eternidad, que traspasa continuamente el tiempo¹⁷. Un tiempo eterno, vinculado con la infinitesimal captación del tiempo en el mismo instante en el que acontece, de manera que no es posible medirlo de ninguna forma, dado que es un acontecimiento por sí mismo, constituido plenamente y lleno de valor, emergiendo en el instante que se produce sin parámetros ni referencias de ningún tipo.

Es por lo tanto una atomización del tiempo, conjugada con la atomización y autonomía del sonido dodecafónico, de modo que cada uno de los sonidos tienen una entidad por sí mismos de manera autónoma, sin requerir una apoyatura temporal de ningún tipo, dado que se dan plenamente en el instante en el que acontecen plenos de sentido.

Sartre apura cada instante en *La Náusea*, «me inclino sobre cada segundo, trato de agotarlo», instante intemporal en el que las cosas advienen por sí mismas, de las cuales se hace eco sin dejar de captar ninguna¹⁸. Siendo cada instante un mundo en sí mismo, en ese tratar de apurarlo y agotarlo. Mientras que, para Adorno, toda obra de arte es un instante¹⁹ generador de instantes, cuya autonomía discurre a partir de la confluencia de los mismos en un sentido que se gesta, desde la estructura interna de la obra. Coincidiendo tanto Sartre como Adorno, respecto a la consideración del instante como intemporal y orgánico, es decir, que adviene por sí mismo a partir del acontecimiento que se produce directamente, cuya estructura no puede ser otra que la interna. De manera que el instante podría ser considerado, como un previo preontológico.

Jordi Puigdomenech en *Ingmar Bergman. El último existencialista*, considera que el instante se muestra en la primera etapa de Ingmar Bergman, marcada por el impresionismo, «debido a la predilección por la exaltación del instante», presentando como hilo común la preocupación por el momento presente²⁰, lleno de cromatismo y colorido desde la concreción de lo pequeño y sutil. Mientras que Juan Miguel Company en *Máscaras de carne* manifiesta que el espectador se encuentra ante el instante y la vivencia que crean esos planos sostenidos en Bergman, cuyos momentos invitan a la contemplación de imágenes portadoras de placer y también de angustia. Unos momentos de auténtica transferencia al espectador²¹. Instantes en un contexto espacio temporal, creado a partir de un ecosistema generado a través de atmósferas.

Ernst Bloch en ese «permanece todavía un momento; eres tan bello» del *Fausto* de Goethe, se dirige al momento en el que se caracteriza el sentido más exacto en la utopía de la existencia. En la que se produce la falta del momento que da sosiego en la existencia objetivizada que permanece en sí, en la constitución de un país paradisíaco, en el que «permanece todavía un instante» aparece él mismo como país²². Llevándonos a ese instante intemporal y mágico en el que la utopía se mezcla con la existencia.

Concibiendo Ernst Bloch que, en el lema inmanente de Fausto, se halla precisamente latente la auténtica metafísica, una metafísica que sabe tanto de la esencia de lo terreno como de lo celeste. Metafísica que lleva del más allá a la terrenidad más profunda, es decir, la terrenidad más terrena como utiliza todo el largo conducto del desasosiego, la amplitud y la utopía del mundo²³, a fin de percibir lo verdaderamente más próximo. La cúspide del Fausto es el presentimiento cierto del instante supremo²⁴. Instante que se instaura más allá de la existencia a través del desasosiego y la utopía.

Instantaneidad mostrada por Samuel Beckett a través de *Esperando a Godot*, desde una visión existencial marcada por ese nacer y morir concebidos como un instante «un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante»²⁵, o el instante intemporal que se muestra en esa confusión entre el sueño y la vigilia «¿Habré dormido mientras los otros sufrían? ¿Acaso duermo en este instante?»²⁶.

Notas

1 Sartre (1981), p. 104.

2 *Ibid*, p. 19.

- 3 *Ibid*, p. 187.
- 4 *Ibid*, p. 187.
- 5 *Ibid*, p. 187.
- 6 *Ibid*, p. 276.
- 7 *Ibid*, p. 207.
- 8 *Ibid*, p. 276.
- 9 *Ibid*, p. 207.
- 10 González (2009), p. 108.
- 11 Sartre (1981), p. 566.
- 12 *ibid*, p. 576.
- 13 *Ibid*, p. 576.
- 14 *Ibid*, p. 586.
- 15 *Ibid*, p. 586.
- 16 *Ibid*, p. 162.
- 17 Kierkegaard (1982), p. 12.
- 18 Sartre (2016), p. 69.
- 19 Adorno (1986), p. 16.
- 20 Puigdomenech (2018), p. 128.
- 21 Company Ramón (2018), p. 67.
- 22 Bloch (1980), p. 106.
- 23 *Ibid*, p.113.
- 24 *Ibid*, p. 114.
- 25 Beckett (2018), p. 120
- 26 *Ibid*, p. 120

5.3 El instante y lo eterno

Pegueroles en *El instante y el tiempo, el instante y la repetición en el pensamiento de Kierkegaard*, considera que lo eterno es el presente, pero un presente de la eternidad que es pensado como una <<sucesión anulada>>, dado que el pensamiento de lo eterno es presente, en cuanto sucesión suprimida (el tiempo era la sucesión que pasa). De modo que, en lo eterno tampoco se da ninguna distinción de pasado y futuro, dado que el presente está puesto como la sucesión anulada¹, <<siendo el presente lo eterno, o mejor, lo eterno es el presente>>. Instante que designa el presente, como aquello que no tiene ningún pasado ni futuro, de modo que en

esto radica precisamente la <<supuesta imperfección>> de la vida sensible². Así mismo, lo eterno designa también lo presente, que no tiene ningún pasado, ni futuro, pero esta es la <<perfección de la eternidad>>. Es precisamente esa supuesta imperfección, lo que en sí mismo no tiene nada de imperfección, dado que se considera el instante como prioridad en el que el ahora integra el pasado y el futuro, conciliado con lo eterno en Kierkegaard. Insistiendo a continuación Pegueroles en esa priorización del instante, evitando cualquier tipo de abstracción.

Siendo inadecuado para Pegueroles, denominar instante al presente (imposible e inexistente) de la vida sensible. De modo que, si se quiere emplear el instante para definir el tiempo, haciéndole designar la exclusión puramente abstracta del pasado y del futuro y que así sea el presente, hemos de constatar que el instante no es en modo alguno el presente³. Dado que semejante intermediario entre el pasado y el futuro pensado de un modo puramente abstracto, no existe en absoluto. De manera que el instante no es una mera determinación de tiempo, ya que ésta solo consiste en pasar.

El tiempo para Pegueroles no es una sucesión infinita, ni tampoco es la eternidad. Solo hay tiempo si hay instante y solo hay instante si hay síntesis de tiempo y eternidad⁴. <<Si el tiempo y la eternidad se ponen en contacto, ello tiene que acontecer en el tiempo, y henos aquí ante el instante>>. El instante, escribe Kierkegaard, es un átomo de eternidad. <<Así entendido, no es en realidad el instante un átomo del tiempo, sino un átomo de la eternidad. Es el primer reflejo de la eternidad en el tiempo. Podríamos decir, que es como el primer intento de la eternidad para detener el tiempo>>⁵. Cualquier consideración del instante respecto al tiempo, ha de basarse en la unificación del pasado y futuro en el presente, sin que por ello haya una abstracción de la misma, es decir, inclusive la consideración de la eternidad no ha de concebirse como una abstracción, todo lo contrario, una priorización del instante.

Considera Pegueroles que Kierkegaard retoma el tema del tiempo volviendo al principio. <<La síntesis de lo temporal y lo eterno no es una segunda síntesis, sino la expresión de aquella primera según la cual el hombre es una síntesis de alma y cuerpo sostenida por el espíritu. Tan pronto como es puesto el espíritu, existe el instante [...]. La naturaleza no radica en el instante>>⁶. Distinguiendo entre sensibilidad o naturaleza, o sea, el mundo del no-espíritu, y la *temporalidad*, que es el mundo del espíritu. <<Pasa con la temporalidad lo mismo que con la sensibilidad. Pues la temporalidad parece ser mucho más imperfecta y el instante mucho menos significativo que la aparentemente segura persistencia de la naturaleza en el tiempo. Y, sin embargo, sucede todo lo contrario, pues la seguridad de la naturaleza tiene su fundamento en que el tiempo para ella no tiene absolutamente ninguna importancia. Solo con el instante comienza la historia>>. Solo hay tiempo si hay instante y solo hay instante si hay espíritu⁷. <<El instante es esa cosa ambigua en que entran en contacto el tiempo y la eternidad (contacto con el cual queda puesto el concepto de *temporalidad*) y donde el tiempo está continuamente seccionando la eternidad y la eternidad continuamente traspasando el tiempo. Solo ahora empieza a tener sentido la división aludida, el tiempo presente, el tiempo pasado y el tiempo futuro>>⁸. Es muy interesante la conciliación que Kierkegaard hace del tiempo, concibiéndolo como eterno, de modo que esa intemporalidad nos da una referencia muy interesante respecto a la imposibilidad de considerar el tiempo desde la perspectiva cronológica. Tiempo que nos remite al tiempo orgánico y atemporal.

Para Pegueroles en Sócrates el tiempo es continuo, cuyo instante no es ruptura, ni es comienzo de novedad, es una mera ocasión⁹. De modo que Sócrates no muestra al discípulo la verdad, solo le hace tomar conciencia de que ya está en la verdad, de que siempre ha estado en ella. Instante como el momento en el que se rompe (interrumpe) la continuidad del tiempo. Pero este instante debe ser repetido incesantemente a través del tiempo¹⁰. Un instante lleno de fuerza y entidad en sí mismo, en el cual lo cronológico no tiene cabida ante la captación inmediata de dicho instante.

Tajafuerce en *Autorrealización y temporalidad en el concepto de angustia*, plantea el instante de Platón como no accesible al individuo, puesto que carece de una conexión esencial con lo inmanente, con lo humano, con lo temporal, configurándose desde la abstracción de la eternidad¹¹, no pudiendo ser definido de otro modo que como «una silenciosa abstracción atomista, como ausencia o vacío existencial». De modo que es el «átomo de eternidad», donde el instante representa el primer intento cronológica y valorativamente hablando de lo eterno de «detener el tiempo»¹². Dicho intento tiene un lugar en el tiempo, en el transcurrir de la inmanencia. De manera que cualquier consideración respecto al instante en la temporalidad, ha de evitar la abstracción, dado que es concebido en sí mismo, al hilo de lo comentado con anterioridad, como una captación de lo que acontece inmediatamente de manera directa, sin mediaciones ni intermediarios.

Es dicha captación inmediata y directa lo que acontece en la música dodecafónica, puesto que el sonido emerge en sí mismo sin un previo, se genera inmediatamente en el instante en el que se concibe, como se ha indicado en un sonido que podríamos considerar fenomenológico, sin intermediarios ni procesos reflexos a posteriori, concibiéndose incluso preontológico, más allá de cualquier interpretación previa.

Observando Tajafuerce que lo eterno, en relación dialéctica con el tiempo, es aquello que estructura el transcurso, llenando de contenido lo eterno y calificando toda experiencia de pasado, presente y futuro. De modo que lo eterno marca la pauta de concreción en el tiempo de los acontecimientos, y con ello otorga una nueva calidad al transcurrir de los acontecimientos, los subjetiviza¹³. Por lo tanto, cuando el individuo descubre qué papel juega la eternidad en su devenir personal, al comprender el significado de la temporalidad y del instante, descubre que ha de hacer también de su existencia algo «presente», algo eterno. Una relación del individuo con lo eterno, que supone la repetición de lo eterno en el tiempo, es decir, ser absolutamente presente a sí mismo, participando con ello de los dos órdenes de la temporalidad, el tiempo y la eternidad. Así, el núcleo de «presencia» que va a marcar la pauta de la autorrealización individual es el instante¹⁴, que aparece como núcleo y otorga sentido al presente del individuo. Haciendo de la existencia algo presente, de modo que está aconteciendo en este momento, a través de un instante intemporal que nos hace captar el instante en toda su plenitud, sin posponerlo respecto al pasado y futuro, es en este momento cuando acontece el presente intemporal a cada instante.

Desde el instante, Tajafuerce observa que el individuo comprende su condición de ser, asumiendo que es una síntesis. Así, al constituirse como la síntesis que es, le hace tomar a raíz de ello el rumbo de su existencia. Instante que adquiere así, una primacía como en ninguna otra categoría del universo llevada a cabo por Kierkegaard, considerando la dimensión pragmática,

de la autoconcreción de lo que cada sujeto es, y de su existencia¹⁵. Lo cual conlleva que el individuo sea comprendido como tarea a llevar a cabo, sin ser considerado en abstracto, a raíz del carácter pragmático que implica el instante. Asumiendo como <<la categoría en la cual se revela la temporalidad del ser del hombre>>, así, solo a través de dicha temporalidad junto a la interioridad subjetiva, es posible para éste edificar su propia realidad. Siendo en el instante, donde el individuo toma partido por y se hace responsable de su acción¹⁶. Sin posponer el instante temporalmente, sino a partir de una captación del instante sin abstracciones y sí una interioridad subjetiva, en la que se vincule la existencia con esa vivencia interna del ser humano.

Por lo tanto, para Tajafuerce, existir supone, la realización de un acto temporal en un contexto histórico-social, superando el carácter de inmediatez del devenir material y la sucesión del tiempo¹⁷. Por lo que los conceptos de espíritu, de instante, de temporalidad y de angustia, son sinónimos en cuanto a su significación¹⁸. Pero ni el espíritu, el instante, la temporalidad o la significación existencial de todos ellos, en una experiencia aparentemente tan directa e íntima como la de la angustia, son garantía suficiente para la constitución de la autorrealización individual¹⁹. Se hace necesario, por lo tanto, la captación del instante en sí mismo sin previos de ningún tipo, abstracciones o consideraciones añadidas, en cuanto a concebirlo tal cual acontece en el momento que acontece directamente, entrando por lo tanto en una dimensión atemporal en la que no es posible posponerlo.

Binetti en *Tiempo y eternidad en el pensamiento Kierkegaardiano*, se refiere al tiempo y la eternidad como la conformación de uno de los pares opuestos que Kierkegaard propone como elementos sintéticos del sujeto singular existente. Puesto que, para Kierkegaard, el espíritu humano constituye la identidad dialéctica y diferenciada de un tiempo contenido por lo eterno, y de una eternidad abierta hacia lo temporal como el futuro siempre posible de la acción²⁰. Sin que se trate de dos formas opuestas de devenir el tiempo y la eternidad en un mismo sujeto, sino de una única forma de desarrollo en la cual lo temporal y lo eterno se sostienen mutuamente en la existencia. Tiempo y eternidad son concebidos, cada uno a partir de su opuesto, conforme a una dialéctica existencial que intenta reproducir el devenir vivo del espíritu. De manera que Kierkegaard abandona el planteamiento puramente cosmológico, trascendental o histórico universal, avanzando sobre el tiempo y la eternidad como modalidades propias del ser humano²¹. Perspectiva de Kierkegaard que iluminará dichas nociones, mediante la experiencia de la libertad personal, elaborada como el desarrollo <<dialéctico-ideal del poder subjetivo>>. Resultando especialmente interesante, como Kierkegaard sale de una visión puramente cosmológica trascendental vinculada a una dialéctica que podríamos considerar como abstractiva, para vincularse a la existencia, de manera que lo temporal y lo eterno se conforme como una modalidad propia del ser humano.

Una de las características de la música dodecafónica consiste en esa llamada de atención a través de las disonancias, de modo que constantemente se produce un acontecimiento que no está pospuesto y que tiene su vigencia en el instante, por lo que se configura sin una perspectiva abstractiva, dado que el sonido acontece a cada instante.

Es en el tiempo, donde considera Binetti que el hombre ha de encontrar lo eterno como continuidad y calma. Siendo en la eternidad, donde el tiempo es cualificado por la superación de su cuantificación numérica y de su decurso²². De manera que es a partir de la eternidad,

donde el hombre puede decidir en el tiempo lo que no pertenece al tiempo y, sin embargo, lo implica y lo transforma. Una eternidad que ha de ser concebida de manera absolutamente concreta, solidaria con el modo concreto de entender el tiempo, penetrado y guardado por la eternidad²³. Ante dicha comprensión concreta, lo eterno se constituye como un modo de ser, capaz de asumir lo temporal en la acción del espíritu. Siendo en lo real y no en lo abstracto, donde el hombre quiere ser eterno. Concepción de lo eterno absolutamente concreta que se vincula con la existencia del ser humano sin consideraciones abstractivas. Así, la eternidad nos remite a la captación del instante intemporal concebido en y desde la existencia.

El sentido concreto tiene su manifestación en la música dodecafónica, de modo que las disonancias crean unos estados de tensión, miedo o incluso angustia que lleva a estados preontológicos concretos, en los que no cabe ningún tipo de consideración abstractiva ante la captación inmediata de dichos estados.

Es existencialmente donde Binetti manifiesta, «la eternidad, es lo intensivo y lo que relaciona esencialmente a la acción a la transformación del carácter». Siendo en la eternidad, donde actúa para Kierkegaard, la continuidad del tiempo y lo divide en presente, pasado y futuro, impidiendo su inmovilidad abstracta. Siendo la continuidad esencial de lo eterno, como una determinación total que se repite a cada instante y apura la existencia, no una sucesión indefinida e irreal, sino al salto intensivo e instantáneo de la libertad, «concederse tiempo significa de suyo lanzarse en los brazos de una dialéctica infinita». Impidiendo la prisa de lo eterno la dispersión cuantitativa de la existencia, dado que «la eternidad no numera, es una cualidad», capaz de concentrar intensivamente lo temporal²⁴. Una eternidad vinculada con la libertad, en la que hay una concentración intensiva de lo temporal, manifestado en el instante intemporal. Libertad que se muestra desde la captación de la inmediatez del instante que acontece sin mediaciones ni filtros, directamente, constituyéndose la libertad en la medida en la que somos capaces de captar dicha inmediatez cualitativamente sin abstracción alguna.

Por otra parte, para Binetti, la intensidad de lo eterno muestra la fuerza de la libertad elevada a su más alto exponente potencial como «*pathos* supremo de la existencia subjetiva». Siendo lo eterno, el efecto del propio poder interior, una «fuerza inmensa» que lleva al cenit de la pasión. El punto máximo de la pasión se produce, bajo la incertidumbre objetiva de la razón finita²⁵, de manera que «en la mínima certeza humana posible, está la posibilidad de lo eterno», manifestándose la eternidad en una claridad más intensa. De manera que la eternidad proyecta lo pasado y lo futuro en el tiempo, produciendo la conciencia del tiempo. Una vez afirmada la dialéctica del devenir existencial, lo eterno presupone lo futuro²⁶, uniéndose el tiempo y la eternidad en el instante sin confusión ni separación²⁷, y sí como una posibilidad real. Relacionando lo eterno con el propio poder interior, es decir, coincidente con esa captación interna cualitativa, en la que la temporalidad adquiere la entidad del instante, mostrado orgánica y cualitativamente. Un instante sin procesos cronológicos y sí la inmediatez cuya captación se propicia al margen de cualquier abstracción. Captación de lo orgánico con lo cualitativo, de hecho, si se produce una consideración reflexa no es posible captar el instante, mientras que su consideración desde lo que acontece, permite captar dicho acontecimiento directa y orgánicamente sin mediaciones.

El protagonismo filosófico del instante, Binetti lo ve dentro e incluso a partir del pensamiento Kierkegaard, calificándolo de <<pieza maestra en el análisis kierkegaardiano del tiempo>>²⁸. Es una filosofía del instante, cuyos méritos atribuidos al instante, obedecen al lugar estratégico desde el cual concentra la totalidad de las categorías existenciales. Tal como lo hiciera con las nociones de tiempo y eternidad, Kierkegaard inaugura la cuestión del instante con la crítica a la concepción abstracta del mismo. Dada la ineptitud del pensamiento filosófico para concebir el tiempo y la eternidad, que confluyen en la incomprensión existencial del instante, convertido en una abstracción atómica e irreal²⁹. Así, la filosofía moderna ha rematado la confusión, al prolongar la abstracción y transformar el instante en el puro ser, idéntico a la nada e idéntico, a su vez, al eterno vacío. Frente a la visión abstractiva del instante, la existencia cobra vigencia como totalidad de las categorías existenciales a través del instante.

Resalta Binetti la incapacidad griega en general para concebir el espíritu dada su incomprensión, que hizo del tiempo una sucesión indefinida y de la eternidad una totalidad pasada y ultramundana³⁰. A pesar de lo cual y pese a la crítica, Kierkegaard reconoce a Platón el mérito de referir el problema del instante al devenir real, destacando su carácter de intervalo. Referencia que estará presente en el pensamiento de Kierkegaard, omitiendo el planteamiento cosmológico del devenir, y abriendo el problema del cambio en el dominio propiamente real, esto es, en la esfera de la inteligibilidad pura³¹. Ello significa que Platón y Kierkegaard coinciden en el instante como determinación, o mejor, inteligible, capaz de ordenar verticalmente el universo sensible, convergiendo además en la ambigüedad de su estructura, que lo determina como fundamento del cambio. Instante relacionado con lo real y en particular con el cambio, que se produce cualitativamente.

El cambio cualitativo se produce en la música dodecafónica en la atomización y autonomía de los sonidos, de manera que, dada la ausencia de estratificación, el sonido se produce directamente en el instante, configurándose como la posibilidad del cambio en cualquier dirección, dado que puede constituirse cada sonido en una entidad propia a partir de la cual generar diferentes cambios.

Mientras que, para Platón, en palabras de Binetti, la consistencia ontológica del ser en sí pertenece a la realidad soberana de lo ideal, para Kierkegaard, la causa y el fundamento de lo real corresponden a la soberanía del espíritu singular, capaz de rozar aquel punto que separa al mundo de lo Otro, a lo finito de lo infinito, y al tiempo de la eternidad. En sentido existencial, el instante es la irrupción misma del espíritu como síntesis concreta, enlazada ante la presencia del Uno³². Siendo el propio Kierkegaard el que aclara la irrupción del espíritu, reafirmando su aspecto y carácter concreto frente a cualquier abstracción. Concebido como real y como tal, vinculado a la existencia y al ser humano real. Produciéndose por lo tanto un proceso de ascesis o evolución respecto a lo eterno referido al ser humano, en un vínculo de lo aparentemente abstracto o abstractivo con la vivencia real, es decir, frente a la posibilidad de concebir lo eterno como un ideal, concede una mayor prioridad al instante, obviamente vinculado a la existencia.

El Singular es para Kierkegaard, según Binetti, una síntesis de tiempo y eternidad, sujeta en el espíritu y producida en el instante. Siendo este instante la decisión misma <<intensa, súbita y una>>, que afirma la realidad del yo ante la realidad de lo Otro. El <<instante>> es cuando existe la <<persona>> que lo quiere, a través de un salto absoluto hacia el Ser o hacia la nada, de donde

se deduce su <<valor decisivo>> como instancia del <<pasaje del no ser al ser>>, de la no verdad a la verdad. Se trata entonces de un instante idéntico al acontecimiento, o mejor, al advenimiento del ser personal, el momento de la <<autopresencia del espíritu>> que no necesita tiempo³³. Considerando por lo tanto la nada como sustrato en el que se constituye el ser, una nada que como tal es irreconciliable con el tiempo.

El espíritu existe para Binetti en el instante, y <<cuando el espíritu se afirma, el instante está dado>>, porque entonces el tiempo y la eternidad se recogen en un único punto, en un átomo que <<no es propiamente hablando el átomo del tiempo, sino el átomo de la eternidad. Él es el primer reflejo de la eternidad en el tiempo y, por así decir, su primer intento por detener el tiempo. Respecto de la eternidad, el instante es el lugar de su nacimiento temporal, tanto como es, respecto del tiempo, su trascendencia <<una producción de lo que es eterno. La existencia engendra una determinación infinitamente más alta que ella>>, por cuya intensidad el presente deviene Presencia y el pasar se concentra en una totalidad concreta, que abre mutuamente el pasado al futuro y lo futuro al pasado. Así considerado, el instante se concibe como el momento abstracto y devorador del ser³⁴. Habiendo una concreción respecto a lo temporal como un átomo de la eternidad, pero referido a la existencia, de manera que es en la existencia donde se produce una intensidad en el presente respecto del tiempo, concretándose en la existencia como tal y concibiéndola cualitativamente. Por lo tanto, cualquier abstracción del tiempo, frente a la presencia concreta del mismo en la existencia, queda relegada a un segundo plano al reafirmarse el instante, que como tal solo puede emerger en lo concreto.

Para Binetti, en orden a la existencia, el hombre no nace eterno, sino que llega a serlo por la libre potenciación de esa fuerza inmensa que es la eternidad. Mientras que, por otra parte, y en orden al instante, la eternidad inaugura la historia, el devenir existencial y, en consecuencia, contiene los límites de lo pasado, lo presente y lo futuro, no por una determinación inmanente a lo temporal, sino por la trascendencia reflejada sobre él³⁵. En donde la sucesión temporal se produce para Binetti a partir de la presencia no sucesiva y plena de la eternidad, de modo que, aferrada a lo eterno, la vida espiritual sintetiza <<transtemporalmente>> las dimensiones del tiempo, remontándolas a su unidad primitiva. De manera que en la síntesis de tiempo y eternidad que es el hombre, ninguno de los polos desaparece en el otro, sino que ambos coexisten en un instante <<transfigurador>>, que es decisión y tarea de la libertad. Lo eterno y lo histórico se penetran y resisten a la vez, en una integración definida como <<reunión sin conciliación>> a través de una tensión entre lo eterno y lo temporal. Por lo que el instante, da comienzo a lo eterno y lo irradia sobre la temporalidad. Residiendo aquí la ambigüedad que le corresponde en tanto átomo de la eternidad en el tiempo, conciencia actual y continuidad activa, donde coexisten el <<ahora real>> y el <<futuro posible>>³⁶. Es precisamente lo eterno lo que se vincula con lo cualitativo en un tiempo no sucesivo, sino remarcado desde su instantaneidad, concebida como una unidad primitiva. Se produce una cierta paradoja al concebir lo eterno con la unidad primitiva, sin embargo, tiene sentido en cuanto a que lo eterno es considerado como ese espacio en el que se descubre lo temporal cualitativamente hablando, sin que sea una sucesión cronológica. Pudiendo relacionarse lo eterno tal como se está planteando con una dimensión preontológica, la cual se sustrae de cualquier mediación y adquiere entidad por sí misma directamente a través del instante.

Síntesis que dignifica para Binetti el tiempo y concreta la eternidad, conservando en el sentir de Kierkegaard aquel cariz teológico revelador del instante como «la plenitud de los tiempos», impregnada por lo eterno³⁷. Siendo el instante el punto inmóvil que lo mueve todo y decide la historia, la única instancia absoluta para el esclarecimiento del ser, cuando la eternidad no es directamente accesible, pero cuando tampoco es el tiempo la mera y abstracta inmediatez del momento, sino la concreción continua y refleja de la libertad. Configurándose la contemporaneidad para Binetti como la categoría existencial con la cual se indica la relación presente de la libertad humana con lo absoluto, capaz de recoger los momentos singulares de la vida en el ahora de la «autopresencia». «Ser perfectamente presente a sí mismo, tal es el fin supremo, la tarea suprema de la vida personal»³⁸. Definitivamente se produce por lo tanto un encuentro entre lo eterno y la existencia, en el que se vincula directamente la libertad con lo absoluto a partir de los momentos singulares de la vida, concretados en el instante. Es el instante en cuanto tal, desde dicha perspectiva además de preontológico, relacionado con una dimensión eterna en cuanto a la captación cualitativa y no cronológica del tiempo, en un instante relacionado con lo concreto.

Quien es presente, dice Binetti, ignora la ilusión del recuerdo y la angustia del mañana, porque todo su tiempo se reduce, «bajo la mirada de la eternidad», a «una única vez». Quien, por el contrario, es ausente, se convierte en el más infeliz de los mortales, porque proyecta la sustancia de su vida fuera de él mismo, enajenando su ser, y privándolo de sí mismo al renegarlo. Viva en el pasado o en el futuro, está muerto, y en su impotencia habrá perdido tanto el recuerdo como la esperanza auténtica. Sin embargo, el pasado y lo futuro se hacen presentes, bajo el mismo cielo continuo de la eternidad concreta³⁹. Definitivamente el instante concilia el pasado y el futuro, de modo que cualquier interpretación que se quede en el pasado o futuro, se desvincula del instante y como tal queda relegado a lo abstractivo. De manera que tan solo hay existencia y vitalidad en el instante concreto, sin olvidar que dicho instante está vinculado con la eternidad, sin por ello perder dicha concreción.

Contemporaneidad que para Binetti, no solo designa lo histórico en el instante de la autopresencia, sino, además, la Presencia de un Otro, cuya Alteridad –lejos de anular la identidad personal– sostiene la unión en su Diferencia. Así entendida, la contemporaneidad no alude a una coincidencia histórico-espacial, sino a una relación absoluta y temporal con la Verdad Eterna, cuya Presencia real permanece como el Bien. Habiendo para Kierkegaard un yo, contemporáneo de sí mismo y, por lo tanto, también presente ante lo otro⁴⁰. El vínculo del instante con lo eterno es amplificado a la verdad eterna e incluso al Bien, sin embargo, no por ello pierde su dimensión en cuanto a instante vinculado con la existencia. Produciéndose por lo tanto una conciliación entre lo eterno y su dimensión existencial a través del instante.

Contemporaneidad que para Binetti es instante eterno, siendo en la eternidad donde el presente es pasado y es futuro. Como identidad, diferencia y semejanza de la unión⁴¹. Ante su presencia, se confirma el carácter siempre abierto de la aspiración humana, a la que no repugna el sentido total de su acto, y para la que el sujeto en Kierkegaard es una experiencia metafísica, dimensión fundante de la existencia humana, concreta y universal a la vez. La unión entre tiempo y eternidad recibe, en la contemporaneidad la certeza del pensar metafísico que define al espíritu. Un espíritu que es acción metafísica, como acto de presencia total, libertad más allá de sí misma y de lo otro, desde la fuerza del todo⁴². El lazo de un «hoy» que supera lo temporal

y concreta lo eterno, aunándose en la felicidad, con la que concluye Kierkegaard. El instante es considerado como eterno, concretándose en la existencia humana en la que tiempo y eternidad se unen. Sin perder la perspectiva del <<hoy>>, como una concreción de lo eterno.

Es en la música dodecafónica donde el instante se materializa en lo concreto y adquiere un sentido existencial. De manera que todo sonido está vinculado directamente a dicho instante y posee unos parámetros que se configuran desde la existencia y el ser humano a través de las disonancias que se relacionan con la parte más ancestral y originaria del ser humano, emergiendo esas tensiones que se muestran y manifiestan a través de las disonancias.

Notas

1Pegueroles (2000), p. 198.

2 *Ibid*, p. 198.

3 *Ibid*, p. 198.

4 *Ibid*, p. 198-199.

5 *Ibid*, p. 199.

6 *Ibid*, p. 199.

7 *Ibid*, p. 199.

8 *Ibid*, p. 199.

9 *Ibid*, p. 201.

10 *Ibid*, p. 201.

11 Tajafuerce (1995), p. 47.

12 *Ibid*, p.47-48.

13 *Ibid*, p. 49.

14 *Ibid*, p.49.

15 *Ibid*, p. 49-50.

16 *Ibid*, p. 50.

17 *Ibid*, p. 50.

18 *Ibid*, p. 51.

19 *Ibid*, p. 51.

20 Binetti (2005), p. 110.

21 *Ibid*, p. 110.

22 *Ibid*, p. 114.

23 *Ibid*, p. 115.

24 *Ibid*, p. 115.

25 *Ibid*, p. 115-116.

26 *Ibid*, p. 116.

27 *Ibid*, p. 116.

28 *Ibid*, p. 117.

29 *Ibid*, p. 117.

30 *Ibid*, p. 117.

31 *Ibid*, p. 118.

32 *Ibid*, p. 118.

33 *Ibid*, p. 118-119.

34 *Ibid*, p. 119.

35 *Ibid*, p. 119.

36 *Ibid*, p. 119-120.

37 *Ibid*, p. 120.

38 *Ibid*, p. 121.

39 *Ibid*, p. 121.

40 *Ibid*, p. 121-122.

41 *Ibid*, p. 122.

42 *Ibid*, p. 122.

6. El ahora

6.1 El ahora intemporal

La captación de este tintero es para Sartre ahora, dado que tiene ya en su existencia sus tres dimensiones temporales, sin existir una síntesis de reconocimiento como organización sucesiva de horas, que confiera una duración a la cosa percibida¹. En una serie temporal constituida para Sartre como un fluir de horas, cuya permanencia no es más que cierto contenido instantáneo y sin espesor de cada hora individual². Cuya pretensión es la de desembarazar al presente de todo lo que no sea él, es decir, el pasado y el futuro inmediato, encontrando un instante infinitesimal, como lo hará Husserl en sus *Lecciones sobre la conciencia interna del tiempo*, «el término ideal de una división llevada al infinito, la nada»³. Una nada que nos pone frente al instante en tanto que instante infinitesimal, sin un antes ni un después, siendo cada instante una entidad en sí misma generadora de un continuo. Instante, que no estando definido interiormente por la conexión antes-después, es intemporal, no siendo posible conciliarlo más que en el momento de emergencia del mismo, aconteciendo en el momento que se produce⁴.

Encontrándonos en el instante en un fluir de ahora, en el que se lleva a cabo una epojé fenomenológica, desembarazándose el ahora de lo que no le haga constituirse como tal, es decir, el pasado y el futuro. Sartre nos lleva un paso más allá, al considerar que el instante tan solo como presente inmediato, siendo el pasado y el futuro una mera abstracción.

El ahora del hombre es el ser-ahí arrojado al instante⁵, hombre que se ve abocado al instante inmerso en él, sin mayor referencia que ese estar ahí a cada instante. Un ahora autoconsciente en Hegel, que para Heidegger es el ahora cuya desaparición propicia la constante aparición, desaparecer que es, de un modo inmediato, su permanecer⁶. Constituyéndose el hombre como insular, encerrado en el <<islote instantáneo de su presente>>⁷, presente intemporal que arroja al hombre a cada instante.

El ahora, es para Sartre el lugar en el que se pone en cuestión el foco inmediato de las vivencias, así, lo acabado de vivir es ello mismo lo más inmediato. Solo cuando un <<ahora>> acaba de pasar, o en tanto es esperado, no solamente es vivido, sino también vivenciado. Como existente, se encuentra en la oscuridad del momento, de modo que solo lo que en el momento surge o lo que acaba de pasar posee la distancia que la conciencia precisa para iluminarlo. Así pues, el instante en el que nos encontramos no se siente, de acuerdo con ello, el contenido respectivo de lo que se acaba de vivir no se percibe nunca, pero lo que se agita en el <<ahora>> se precipita, a la vez constantemente hacia adelante⁸. Un ahora vinculado con lo más inmediato, considerándose que solo cuanto acontece en el momento es percibido como un ahora, no tanto en cuanto tal sino lo que acontece en dicho ahora, es decir, las vivencias que se tienen, puesto que el instante no se siente. El instante es tal, en cuanto que propicia lo que acontece en él.

El impulso hacia el ahora y aquí no está nunca limitado para Sartre al propio lugar interior, dado que el impulso es solo sentido primeramente aquí, pero todo lo exterior es reunido y ordenado en esta proximidad. Siendo el ahora el lugar en el que se pone en cuestión el foco inmediato de las vivencias, y así lo acabado de vivir es ello mismo lo más inmediato. Por lo que solo cuando un <<ahora>> acaba de pasar, o en tanto y en cuanto es esperado, es no solamente vivido, sino también vivenciado. Como inmediatamente existente, se encuentra para Sartre en la oscuridad del momento, por lo que solo lo que en el momento surge o lo que acaba de pasar posee la distancia que la conciencia precisa para iluminarlo. El <<qué>> y el <<ahora>>, el instante en el que nos encontramos, roe en sí mismo y no se siente⁹. Insistiéndose por parte de Sartre en ese espacio que permite o configura la vivencia, dado que el ahora en cuanto tal no es perceptible sino como receptáculo de vivencias. Esa captación de la vivencia inmediata, nos reafirma en la captación de lo que está aconteciendo en el instante, de manera que no es posible hacer una abstracción del instante sin una vivencia.

Siendo en la música dodecafónica la vivencia lo que se extrae y se configura a través de las disonancias dodecafónicas, remitiendo constantemente a la captación de ese mundo lleno de contradicciones y vivencias que emergen y se manifiestan a través de los sonidos dodecafónicos. Esa angustia, soledad o tensión adquieren protagonismo al emerger y confabularse con los sonidos dodecafónicos.

6.2 Lo efímero del ahora

Ingmar Bergman detalla lo efímero de la vida a través de las estaciones del año y la descripción de la naturaleza. «El corto verano escandinavo simboliza la exuberancia de la vida y el carácter efímero de la felicidad humana, el largo frío invierno, con sus estremecedoras tormentas de nieve, representa la inexorabilidad de la muerte y la agonía del espíritu. Los valles sugieren la esperanza de alcanzar la paz interior para los angustiados moradores de las agrestes montañas, mientras que los espumosos ríos azotados por torbellinos simbolizan el caminar de las almas por el caos y la desventura»¹⁰. Otorga a cada instante una entidad en sí misma, cobrando un especial énfasis lo efímero precisamente por la cualidad inherente de su ausencia. Ausencia que Bergman recubre con los silencios que emergen en la naturaleza, emparentados con la transitoriedad del ser humano, manifestados en lo efímero de la felicidad o la inexorabilidad de la muerte. Si el verano es la imagen de lo efímero de la felicidad, las fresas representan la hermosura, la arrogancia y la vitalidad de la juventud perdida. Siendo en el instante cuando cobran vitalidad, cuando son degustadas, frente a lo efímero¹¹. Lo efímero del instante se materializa en el ahora, cuyo carácter transitorio nos concilia con una existencia en constante devenir, en la cual es dicha fluidez la que le da el carácter esencial. Entregándonos a ese estar en constante cambio y movilidad, en una esencia dinámica a partir del ahora que se manifiesta desde su fluidez.

Fluidez y movilidad que en la música dodecafónica se materializa en los procesos que tienen lugar en cada uno de los sonidos desde la necesidad interior. Habiendo en toda la composición un dejar que emerjan los sonidos por sí mismos desde su vinculación con el todo en el que se constituyen. Generándose un tempo interno que fluye desde la necesidad interior.

El ahora, Hölderlin lo encuentra en lo más cercano, «la perfección que situamos lejos, más allá de las estrellas, que relegamos al final del tiempo, yo la he sentido presente»¹², lo más elevado lo encuentra aquí.

6.3 El ahora fenomenológico

Husserl dirige la atención a los modos de estar dado el sonido. Así, el sonido y la duración que llena son conscientes en una continuidad de «modos», en un «flujo incesante», una fase de este flujo se llama «conciencia del sonido incipiente», en ella el punto primero de tiempo de la duración del sonido, es consciente en el modo del ahora¹³. Sonido que está dado y es consciente como siendo ahora a través de su flujo, de manera que se hace consciente a partir de la continuidad y el flujo, es decir de la movilidad. Dado que al estar aconteciendo en este instante es imposible adscribir ninguna abstracción, puesto que está manifestándose vitalmente en la existencia.

Cuanto más nos alejamos para Husserl del ahora, tanto más se manifiesta un desdibujamiento y una contracción creciente. Por lo que la inmersión reflexiva en la unidad de algún suceso estructurado nos permite observar, que un fragmento articulado del suceso se «contrae» sobre sí mismo al sumergirse en el pasado¹⁴. Al retroceder el objeto temporal en el pasado, va contrayéndose sobre sí y con ello va a la vez oscureciéndose. Matizando Husserl que todo remitirse al pasado conlleva inevitablemente una acción reflexiva, por lo que se lleva a cabo una abstracción de lo que está aconteciendo en este instante, instante que no es posible reflexionar, tan solo vivenciar.

Las fases de ahora de la percepción experimentan por lo tanto en Husserl continuamente una modificación, dado que no se conservan sin más tales cuales son, sino que fluyen¹⁵. Constituyéndose lo que llamamos hundirse en el tiempo, en el que suena el sonido ahora, y al punto se hunde en el pasado, él mismo, el mismo sonido¹⁶. Sonido que tiene precisamente la peculiaridad de lo transitorio y efímero, de modo que su cualidad es la de acontecer y desaparecer, un desaparecer que tiene un tiempo interno a modo de silencio que configura dicha ausencia desde una presencia a través del silencio. Por lo que la transitoriedad del sonido está, constituido por el silencio.

Silencio que adquiere cuerpo y textura en la música dodecafónica a través de los impulsos y pulsiones que se generan a partir de las disonancias no resueltas, de manera que generan todo un mundo de tensiones que impregnan la composición y que sin embargo se encauzan y canalizan a partir de la necesidad interna. Un equilibrio dentro del desequilibrio de tensiones y conflictos a través del silencio inherente.

Notas

1 Sartre (1981), p.271.

2 *Ibid*, p. 165.

3 *Ibid*, p. 175.

4 *Ibid*, p. 189.

5 *Ibid*, p. 103.

6 *Ibid*, p. 300.

7 *Ibid*, p. 162.

8 Bloch (1977), p. 284.

9 Bloch (1980), p. 102.

10 Puigdomenech (2018), p.25.

11 *Ibid*, p. 73.

12 Hölderlin (1989), p. 80.

13 Husserl (2002), p. 46.

14 *Ibid*, p. 49.

15 *Ibid*, p. 84.

16 *Ibid*, p. 84.

7. La conciencia

7.1 La conciencia prerreflexiva

La conciencia inmediata en Sartre no conoce la percepción, no permite juzgar, querer, ni avergonzarse. Todo cuanto hay de intención en la conciencia es dirigido hacia el exterior, hacia el mundo, a pesar de que la conciencia espontánea de la percepción es constitutiva de su conciencia perceptiva¹. Una conciencia inmediata que no tiene intermediarios ni filtros capta directamente la existencia, pudiendo sobrepasar al existente denominado óntico-ontológica, dado que la característica fundamental de su trascendencia es la de trascender lo óntico hacia lo ontológico². Existente mismo que se devela para Sartre a la conciencia sin la intervención de la conciencia, conciencia inmediata de una intención, un placer, un dolor que no existen sino como conciencia inmediata. Así el ser de la intención no puede ser sino conciencia³, de modo que un objeto extenso existe según las tres dimensiones, una intención, un placer o un dolor, han de existir como conciencia inmediata de sí mismos, de tal manera que la intención no puede ser sino conciencia, desde una conciencia prerreflexiva⁴. Pone énfasis Sartre en la conciencia inmediata sin intermediarios ni filtros, captándose directamente, lo cual permite conciliarla con la existencia. Conciencia por lo tanto vinculada con el instante sin mediaciones ni intermediarios, a partir de las vivencias que acontecen. Se constituye por lo tanto una conciencia dinámica experiencial.

Conciencia que para Sartre se constituye como vacía de todo contenido, en una estructura nihilizadora del cogito prerreflexivo, cuya conciencia está frente a sí misma en el modo del no serlo, remitiéndonos a una estructura nihilizadora de la temporalidad (subjectividad)⁵. De modo que el primer paso de una filosofía para Sartre ha de ser, expulsar las cosas de la conciencia y restablecer la verdadera relación entre ésta y el mundo, una conciencia como conciencia posicional del mundo⁶. Así, las cosas están en la existencia sin que dependa de ello la conciencia que tengamos de ellas, por lo que la conciencia ha de estar vacía de cualquier contenido, dado que la conciencia ha de mostrar y plasmar lo que acontece sin intervenir ni mediar, mostrando lo que está aconteciendo. Es podríamos decir que un intermediario de lo que acontece a través de la vacuidad y el nihilismo que la constituye, siendo precisamente dicho nihilismo el sustento y base para que se muestre de manera directa la vivencia sin interferencias ni mediaciones.

Conciencia que es concebida por Sartre como una plenitud de existencia⁷, donde la conciencia de sí no es dual, sino que ha de ser una relación inmediata y no cognitiva de sí a sí, (relación inmediata). Al no ser la conciencia de sí dual, no genera una disociación entre lo que mira y lo que ve, constituyéndose una unidad entre el sujeto y el objeto sin disociaciones⁸. La conciencia ha de mirar sin parámetros, interferencias o mediaciones, desde una mirada directa de un sujeto (que no es él en tanto que ego) y un objeto que se desvela en la existencia por sí mismo. Insistiendo Sartre en la no dualidad de la conciencia, por lo que se configura la inmediatez e instantaneidad de la conciencia, sin una dualidad sujeto-objeto, dado que dicha dualidad generaría una abstracción que mediatizaría un proceso que es trasparente e inmediato.

En la música dodecafónica, el sujeto y el objeto se diluyen, prevaleciendo la cosa en sí, es decir, el sonido emergiendo directamente sin intermediarios ni mediaciones.

7.2 Conciencia constitutiva. Transfenoménica

La conciencia (de) placer es constitutiva del placer, considerando Sartre el modo mismo de su existencia, la materia de que está hecho y no como una forma que se impusiera con

posterioridad a una materia hedonista⁹. Una conciencia sin aditamentos a partir de la materia de la que está hecha, que mira y ve la existencia como a sí misma sin un desdoblamiento de la conciencia, sin interpretaciones a posteriori. Sartre considera la posibilidad de una ideación de la conciencia, propiciando que, en el caso del placer, lo convirtamos en una representación de la conciencia en lugar de un acontecimiento concreto, pleno y absoluto por sí mismo¹⁰. Enfatizando Sartre la vivencia que propicia la conciencia, sin un desdoblamiento ni interpretaciones a posteriori, dado que serían meras abstracciones que nada tendrían que ver con la vivencia del instante.

Evita definir Sartre el placer por la conciencia que de él se tenga, dado que sería caer en un idealismo de la conciencia. El placer no se desvanece tras la conciencia, no es una representación sino un acontecimiento concreto y pleno¹¹, dado que cualquier interpretación que de la concienciauviésemos podría caer en un idealismo. Insistiendo Sartre en lo concreto de la vivencia, es decir, la instantaneidad. Que inevitablemente preserva de cualquier interpretación a posteriori puramente abstractiva frente a la dimensión que adquiere el instante.

Sartre observa una contradicción y paradoja al advertir que la conciencia es conciencia de algo, previa a que ese algo se haga presente. Encontrando pues la necesidad de una conciencia que implique un ser no-consciente y transfenoménico¹². De modo que decir, que la conciencia es conciencia de algo, es decir que debe producirse como revelación de un ser que no es ella misma y que se da como ya existente cuando ello lo revela¹³. Precisamente esa cualidad de no ser es, la que permite mostrarse sin impedimentos al hastío y al dolor, tal cual son desde el vacío total, que permite su resonancia sin mediaciones ni interferencias. Siendo ese ser transfenoménico el que se vincula con la ausencia del yo o del ego, al concebir la conciencia como un proceso que se genera sin ser ella misma, es decir, acontece en ella a pesar del sujeto.

El sonido se produce sin protagonismo alguno más allá de sí mismo, vinculándose con el todo que lo constituye, cuya prioridad es el sonido, que emerge directamente desde la necesidad interior.

7.3 La conciencia inmediata. Fenomenológica

Hegel para Sartre, considera que la conciencia inmediata de percibir no me permite juzgar, querer ni avergonzarme, dado que ella no conoce mi percepción, puesto que todo cuanto hay de intención en mi conciencia actual está dirigido hacia el exterior, hacia el mundo. En cambio, la conciencia espontánea de mi percepción constituye mi conciencia perceptiva, con un evidente auge de la conciencia espontánea¹⁴. Así, la conciencia es para Sartre un sobrepasar al existente, pudiendo llamarse óntico-ontológica, pues la característica fundamental de su trascendencia es la de trascender lo óntico hacia lo ontológico. Por lo que el ser del existente, en tanto que se devela a la conciencia es el fenómeno de ser, como constituyente de la conciencia perceptiva, cobrando vigencia en este caso la espontaneidad¹⁵. Es precisamente lo espontáneo lo que confiere a la conciencia ese estar sobrepasada por lo que acontece en ella, de modo que, hay una priorización de lo que está aconteciendo en el instante en la conciencia.

Sartre se adentra en un pensamiento que no se da como representación o significación de los pensamientos expresados, sino que es captado directamente en el terreno de la

fenomenología husserliana¹⁶. Percibiendo directamente lo que es, sin intermediarios ni mediaciones por parte de la conciencia, dado que el yo es ajeno a dicho conocimiento que se produce a expensas del sujeto, a partir de un conocimiento directo sin ningún tipo de representación.

Husserl, no niega este mundo, sino que practica la forma fenomenológica, «me cierro completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo»¹⁷, en aras a impedir que la percepción directa de la realidad se vea empañada. Lleva a cabo la reducción fenomenológica, en lugar de realizarla de un modo ingenuo, «ponemos todas estas tesis fuera de juego»¹⁸. Dirigiendo la mirada a una aprehensión directa de la conciencia, sin que medie ningún tipo de juicio. Cuya reducción fenomenológica contribuye a que se materialice esa percepción directa de la realidad sin filtros. En cualquier caso, no deja de ser paradójico para Sartre dicha fenomenología, dado que la existencia es un todo permeable, del cual es prácticamente imposible abstraerse, por lo que Sartre considera la fenomenología a un nivel existencial, sin vincularla a la conciencia, es decir, la captación directa de la existencia en palabras de Heidegger como el ser-ahí o *Dasein*.

Maldonado, en *El comienzo de la fenomenología trascendental: la idea de la fenomenología de E. Husserl*, considera que Husserl se refiere a los actos de pensamiento como a «cogitaciones» o a «vivencias». Vivencia o acto de pensamiento en el cual la conciencia ve con toda evidencia y absolutamente el fenómeno «en persona». Así pues, las cosas, en el sentido amplio de la palabra, se constituyen en estos actos, como actos en los que las cosas llegan a la conciencia. Por consiguiente, la aprehensión adecuada de la cosa en sentido fenomenológico, exige el estudio en cada caso del modo como la cosa es dada o como se constituye en la conciencia. Su constitución es pues un donarse por parte del objeto, intencionalmente a la conciencia, «es únicamente siendo constituidas» como las cosas «se muestran tal y como son»¹⁹. Dándose a partir de dicha interpretación, una prioridad a los actos de pensamiento como lo constitutivo de la conciencia, de manera que da un giro y se retrotrae a lo abstractivo. Concibiendo la conciencia reflexivamente, por lo tanto, a posteriori, resultado de lo reflexo, en el cual no tiene cabida el instante tal como lo venimos considerando.

La fenomenología tiene como tarea es para Maldonado, un poner en claro la relación de la conciencia con la trascendencia. Una conciencia que tiene la capacidad de aprehender una unidad a través de y «a pesar» de la multiplicidad, comprendiendo Husserl esta aprehensión como un acto de síntesis, donde la obra de la conciencia será llevar a cabo dicha síntesis. Una síntesis, que aprehende la esencia misma del objeto, dándolo entonces con toda evidencia²⁰. Así, el sentido mismo del objeto se revela en Husserl como un acto de donación de sentido, es decir, como constitución que aparece como la donación de la cosa en todo su sentido, en el marco de la reducción fenomenológica. Síntesis que es llevada a cabo a través de la conciencia, pero que choca diametralmente con la consideración de la conciencia preontológica vinculada con la vacuidad. Por lo que Husserl desde esta perspectiva se sitúa en una postura reflexa y a posteriori de la conciencia.

Los fenómenos puros son para Maldonado, la conciencia pura, conciencia que es puesta de manifiesto gracias a la reducción fenomenológica. Cuyo yo empírico trabaja continuamente con actos intencionales y sus aplicaciones, un yo empírico como persona que vive en medio de la

naturaleza y del mundo, a la manera de una objetividad como las demás, es decir, como una objetividad natural. Es necesario acceder a la conciencia pura como al <<lugar>> en el cual los objetos son dados a la conciencia. De modo que el ser del objeto se revela, como siendo intencional, un objeto para una conciencia que se manifiesta, como una relación intencional al objeto. Una donación de sentido, en cuanto que el objeto carece de todo sentido para el sujeto, salvo su relación con las experiencias y sus motivaciones. El objeto pues, dependerá de las motivaciones de la conciencia, por lo tanto, el objeto es tanto lo que aparece a cada instante a la conciencia, como lo que se revela como teniendo un sentido constituido en los encadenamientos de las motivaciones de la conciencia²¹. Actos intencionales diametralmente opuestos al instante, dada la naturaleza de lo intencional, remitiéndose a una conciencia pura, cuyos objetos nada tienen que ver con lo que acontece en el instante, produciéndose a posteriori desde lo abstractivo. Encontrando por lo tanto una perspectiva de la conciencia a posteriori y reflexa.

En la música dodecafónica se produce un sonido directo y fenomenológico a partir de esa manifestación sin intermediarios ni mediación, produciéndose la vivencia del sonido tal cual acontece. Generándose la figura del compositor dialéctico existencial.

Notas

1 Sartre (1981), p. 20.

2 *Ibid*, p. 32.

3 *Ibid*, p. 21.

4 *Ibid*, p. 21.

5 *Ibid*, p. 78.

6 *Ibid*, p. 18.

7 *Ibid*, p. 23.

8 *Ibid*, ' . 20.

9 *Ibid*, p. 22.

10 *Ibid*, p. 22.

11 *ibid*, p. 22.

12 *Ibid*, p. 31.

13 *Ibid*, p. 31.

14 *Ibid*, p. 20.

15 *Ibid*, p. 32.

16 *Ibid*, p. 25.

17 Husserl (1997), p. 73.

18 *Ibid*, p. 115.

19 Maldonado (1994), p. 103.

20 *Ibid*, p. 103.

21 *Ibid*, p. 107.

8. Conciencia impersonal

8.1 El yo en la conciencia

Facio, en *El cuerpo psíquico y la libertad: Sartre*, muestra que al introducir un «yo» en la conciencia, se introduce la opacidad en ella, sin permitirle ser la pura espontaneidad que es. Esta conciencia de conciencia no «exposicional», es una conciencia que no es para ella misma su propio objeto, dado que su objeto existe por naturaleza fuera de ella. Razón por la cual la conciencia se hace posicional y aprehende el objeto en el mismo acto¹. Conciencia que es conciencia no reflexiva, como conciencia del hombre en acción, a raíz de su exigencia en el mundo. Por lo que la introducción del yo en la conciencia no haría sino desdoblar lo que a priori es preontológico, configurando una conciencia opaca dado que no sería posible asumir la instantaneidad de lo acontecido en la espontaneidad de la conciencia.

La reflexión modifica la conciencia espontánea para Facio y el «Yo Pienso» del Cogito, nos es dado por la conciencia reflexiva, en una conciencia que se toma a sí misma por objeto². Donde el objeto trascendente del acto reflexivo es el Yo. De manera que, y contrariamente a lo que se sostiene, es en el plano reflexivo donde la vida del yo surge, mientras que es en el nivel no reflejo donde aparece la vida impersonal. Así, el ego unifica mis actos, mis estados y mis cualidades. La conciencia no reflejada provoca las conciencias, que son las primeras, constituyéndose a través de ellas los estados, actos y valores, de modo que, partiendo de éstos, se constituye el yo³. Por lo tanto, no es el yo el que constituye la conciencia, sino que es el yo el que surge en el horizonte de la conciencia⁴. Consideración del yo que modifica inevitablemente la conciencia espontánea, llevándola a un plano reflexivo, contrastando con el carácter impersonal de la conciencia en el que se manifiesta lo espontáneo.

La conciencia trascendental, desde la perspectiva de Facio, es una espontaneidad impersonal que determina su existencia a cada instante. Resultando angustiante para el hombre, captar este instante en cada forma de conciencia, pues reconoce que no es su creación. Teniendo la terrible sensación, de ser algo que constantemente se escurre de sí mismo, y que constantemente se desborda dentro y fuera de existencias no esperadas. De surgir en este momento la voluntad, esta se dirigiría a los estados, a las emociones, o a las cosas, pero nunca a la conciencia⁵. Por lo que, en aras a preservar la conciencia trascendental como espontaneidad impersonal referida al instante, no es posible captarlo a partir de la conciencia de dicho instante, puesto que añadiríamos un yo ajeno a la conciencia. Dado que la conciencia preontológica es vacía, una vacuidad que permite la permeabilidad de cuanto acontece y con ello la vivencia espontánea del instante.

Así, para Facio, la función esencial del ego será ocultar a la conciencia su propia espontaneidad, una falsa representación de la conciencia, donde ésta se refugia para encontrar

su <<ley>>. La angustia y el miedo frente a lo fatal de su espontaneidad, se convierte en un imposible, si el yo del yo pienso aparece como la estructura primaria de la conciencia⁶. Espontaneidad vinculada a la ausencia del ego, dado que la instantaneidad de la conciencia no es posible contemplarla bajo el parámetro reflexo que muestra el ego.

Para Álvarez González en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, El *ego*, es el objeto trascendente que realiza la síntesis permanente de lo psíquico, como la totalidad infinita de los estados y las acciones. Su cualidad, sería una primera unificación psíquica, y el Yo, sería la unificación última de lo psíquico. De este modo, el Yo nunca se deja reducir a un estado o a una acción, de modo que por ello se dice que yo no soy solo mi odio o mi amor, ni consisto solo en estas o aquellas acciones. Mi Yo no se agota en los sentimientos que me embargan, ni se expresa totalmente en mis acciones, sino que está siempre más allá de ellos. Un ego, que es el polo de una intuición referida a la totalidad concreta de estados, acciones y cualidades, como unidad ideal de todos ellos y noema de aquella intuición. Pero la conciencia refleja no capta nunca el *ego*, ya que éste –como ya lo eran los estados, acciones y cualidades– es un objeto trascendente a la conciencia⁷. El *ego* es objeto, en cuanto unidad ideal y objetiva trascendente y, como tal objeto, es pasivo. Generándose a partir del ego un yo, que sería la unificación de lo psíquico y que en modo alguno tiene que ver con la conciencia preontológica vinculada con el instante.

Con esta tesis, Álvarez González considera que Sartre se opone a toda la filosofía moderna del sujeto que tradicionalmente identificaba la conciencia con el Yo activo. Frente a esa posición clásica, Sartre mantiene que lo único real es la conciencia, la cual proyecta su espontaneidad refleja en el polo u objeto trascendente del ego, para luego entenderse a sí misma de manera engañosa como producida por él. El *ego* constituiría los estados y acciones, y éstos a su vez conformarían la conciencia. Pero ocurre, sin embargo, que cuando la conciencia reflexiva –no ya la refleja– trata de contemplarse en su interioridad, se objetiva como un Yo y de ese modo no solo se distorsiona –puesto que ella es subjetividad–, sino que se desvanece, dado que la conciencia nunca se atrapa a sí misma. Es decir, la intuición del *ego* es un espejismo perpetuamente engañoso. De modo que cuando que, para Álvarez Gómez, la conciencia vuelve reflexivamente sobre sus vivencias, y la fijación sobre éstas la lleva a los estados como objetos trascendentes de los que supuestamente emanarían las vivencias. Entonces, tras el estado –y tras la acción y la cualidad– en el horizonte, aparece el *ego*. Pero cuando quiero alcanzarlo, él se desvanece junto con el acto reflexivo⁸. El ego en definitiva anula como se viene citando, la espontaneidad de la conciencia, dado que la reflexividad del yo distorsiona la conciencia refleja no así reflexiva que genera subjetividad.

El análisis fenomenológico de Sartre para Álvarez González, libera el campo trascendental de toda estructura egológica. Puesto que la conciencia sin Yo, en este sentido no es nada, ya que todos los objetos, valores y verdades caen fuera del campo trascendental. Pero esta nada es todo, ya que es conciencia de todos esos objetos, de modo que el *ego* no es propietario de la conciencia, sino su objeto. En términos psicológicos, hablamos de nuestros estados y acciones como producciones del *ego* (yo siento, yo actúo), pero en términos fenomenológicos <<nunca tenemos intuición directa de la espontaneidad, de una conciencia instantánea como producida por el *ego*>> sería imposible. En cuanto objeto trascendente, la actitud reflexiva que busca al Yo sin consumir nunca su tarea se expresa –según señala Sartre– en la famosa fórmula de la *Carta*

del vidente de Rimbaud, <<Yo es otro>>, escribe Sartre: <<Podemos, pues, formular así nuestra tesis, la conciencia trascendental es una espontaneidad impersonal, que determina la existencia a cada instante, sin que quepa concebir nada *antes de ella*. Así, cada instante de nuestra vida consciente nos revela una creación (...) Para todos nosotros hay algo angustioso en captar así, en acto, esta incansable creación de existencia, cuyos creadores no somos *nosotros*. En este nivel, el hombre tiene la impresión de escapar sin tregua de sí mismo, de sobrepasarse>>⁹. Por lo tanto, es precisamente la conciencia sin yo la que precisamente gracias a no ser nada, propicia que la nada de la que se constituye, advenga a través de una conciencia vacía. Generadora en términos fenomenológicos de una intuición directa de la espontaneidad a partir de una conciencia instantánea.

Es la nada que se configura en la música dodecafónica sin estructuras previas, dada la ausencia de parámetros rítmicos, ausencia de tonalidad y la inexistencia de una estratificación armónica, lo que propicia que, a través de la ausencia de parámetros previos, advenga la sonoridad desde sí misma a partir del proceso interno sonoro a raíz de la necesidad interior.

8.2 Conciencia trascendental

Facio, con el cuerpo psíquico y la libertad: Sartre, afirma que <<toda conciencia es conciencia *de algo*>>, definición de la conciencia, que nos indica su naturaleza más profunda y su relación con un ser trascendente, puesto que la trascendencia es la estructura constitutiva de la conciencia. En otras palabras, la conciencia siempre que sea conciencia de algo, significa que no tiene ser, sin haber nada excepto la obligación de ser intuición de un ser trascendente. De manera que la subjetividad puede ser definida como conciencia de conciencia, pero es la cualidad de esta conciencia su intuición <<revelante>>, lo que implica algo revelado, <<la inmanencia no puede definirse sino en la captación de un trascendente>>¹⁰. De modo que la conciencia debe producirse como revelación de algo que no es ella misma. Por lo que toda conciencia como conciencia de algo, ha de revelar la ausencia de ser, lo cual posibilita el vacío o la nada de la conciencia, vinculándose la trascendencia con la ausencia.

Así, para Facio, el ego, mi yo, no existe ni formal ni materialmente en la conciencia dado que, si existiera formalmente en ella, sería su límite y la conciencia solo puede tener un límite, ella misma. Si existiera materialmente, sería la muerte de la conciencia, pues la existencia de la conciencia es un absoluto, dado que la conciencia es <<conciencia de conciencia>>. Dado que el tipo de existencia de la conciencia es el de ser <<conciencia de conciencias>>, y lo es mientras sea conciencia de un objeto que la trasciende¹¹. Todo es transparente en la conciencia, cuyo objeto con su opacidad característica, se sitúa frente a la conciencia, pero la conciencia de ese objeto. De manera que ni el ego ni el yo tienen cabida en la conciencia, dado que la conciencia ha de tener un objeto trascendente, que precisamente trascienda la conciencia fuera de ella, sin que se genere opacidad en la conciencia que evite la transparencia de dicha conciencia.

Álvarez Gómez, en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, afirma que el ego tiene sobre todo una función práctica en tanto refleja una unidad ideal, cuyo papel esencial acaso sea el de ocultar a la conciencia su propia espontaneidad, evitando así la angustia. Constituyendo la conciencia al *ego* como una falsa representación de sí misma, para huir de la angustia derivada del carácter fatal de nuestra espontaneidad, pero al mismo tiempo

ella es la creación continua que escapa sin tregua del Yo que ha creado¹². Siendo la espontaneidad de la conciencia la que trae consigo ese vértigo que emerge ante la visión de la nada que nos circunda, constituyéndose y manifestándose como nada. Sin embargo, tal percepción profunda, originaria y esencial en la que el instante se manifiesta en su espontaneidad, y por lo tanto libertad preontológica sin previos ni filtros, choca con un ego reflexo que pretende controlar aún a posteriori la emergencia de lo espontáneo, opacando esa nada a través de la angustia, que precisamente es la puerta de entrada a la nada que nos constituye.

Es precisamente en la música dodecafónica donde se muestra y manifiesta la nada, a través de ese enfrentarnos al precipicio de nuestro propio vacío, asumiéndose sin interferir en la angustia que generan esos sonidos dodecafónicos a través de las disonancias, que inciden directamente sin paliativos ni mediaciones en la parte más ancestral y originaria del ser humano que nos acerca y enfrenta a nuestros propios miedos, tensiones y angustias. Con la diferencia que dichos estados son encauzados y canalizados en la música dodecafónica, permitiendo que tengan su propio proceso desde la necesidad interior.

La conciencia para Álvarez Gómez no es un Yo, ni es un principio unitario ni su realidad tiene un carácter positivo. Por lo tanto, no se revela al conocimiento, el cual ni siquiera puede dar cuenta de la conciencia misma, ya que en el cogito prerreflexivo, no hay conocimiento de sí. Por lo que el conocimiento solo puede captar objetos, y por ello, solo aparece con la reflexión —que es una especie de cuasi conocimiento—, la cual fracasa en esa tentativa, ya que la conciencia nunca se alcanza a sí misma en objeto alguno que le diera una identidad, pues nunca coincide consigo misma, nunca se reduce a un Yo. En consecuencia, según Sartre —que sigue aquí a Kierkegaard frente a Hegel— la conciencia está ahí antes de ser conocida¹³. Una conciencia como cogito prerreflexivo, que carece de un conocimiento de sí, sin tener ningún tipo de objetivo ni identidad, dado que se basta a sí misma en cuanto a la nada que la circunda. Conciencia como mero transmisor de lo que acontece en el instante sin mayor mediación ni intermediario que la espontaneidad.

Sonido prerreflexivo y preontológico que emerge en la música dodecafónica sin mayor mediación y directamente, adentrándose a través de las disonancias en la parte más ancestral y originaria del ser humano en la que emergen la tensión y angustia ante las sonoridades disonantes. Sin embargo, asumidas y encauzadas a través del proceso y encauzamiento de la disonancia en sí misma.

8.3 Conciencia como vacío

Álvarez Gómez observa como la conciencia, entraña siempre una escisión que es incompatible con la noción del *ego*, la cual implica la unificación. Siendo el análisis fenomenológico, el que, nos muestra que no hay tal unificación, pues la conciencia es escisión o, como dirá Sartre en *El ser y la nada*, el «vacío de sí misma», por tanto, la conciencia de sí, aun siendo absoluta, no es nada independiente de la conciencia del objeto a la que acompaña. Por su parte, la conciencia *de sí* nunca llega a alcanzarse como objeto, puesto que la conciencia es justamente lo que se distingue de todo objeto a la vez que se dirige intencionalmente a él¹⁴. Así pues, nunca se alcanza como unidad. Ésta es la forma en que Sartre interpreta la concepción

de Husserl, según la cual, la conciencia es pura intencionalidad orientada a los objetos y, por tanto, radicalmente distinta de cualquier objeto al que su actividad intencional se dirige. De ahí que ella se defina, como lo que no puede ponerse nunca como objeto y, yendo más allá que Husserl, como poder nihilizador, es decir, como el principio que rompe la identidad introduciendo la dualidad o la escisión, esto es, la nada que intercala en todas sus experiencias. Asumiendo la conciencia como incompatible con el ego, de manera que no puede haber unificación de la conciencia dado que es vacía en sí misma, sin que prevalezca intencionalidad alguna en la conciencia.

Aceptar el vacío y la nada es precisamente el fundamento de la música dodecafónica, cuyas formas emergen de la necesidad interior.

8.4 Conciencia estética

Rodríguez en *El mundo como arte: Una reflexión en torno a la estética schopenhaueriana*, considera que la conciencia estética, supone la transformación del sujeto individual en el sujeto puro del conocimiento, —en palabras de Schopenhauer— <<el ojo cósmico que mira lo que todo ser cognoscente ve>>. Sujeto puro que representa al sujeto en su mero <<papel>> cognoscitivo, con independencia de toda eventual particularización. Tratándose, desde una cierta perspectiva, de la superación de la individualidad y, desde otra perspectiva, que el entendimiento consiga desligarse de la voluntad. El problema aparece en el preciso instante en el que intentamos pensar este <<deslinde>>¹⁵. Sujeto puro de conocimiento independiente de toda particularización en aras a superar la individualidad con la intención de desligarse de la voluntad. Concibiéndose la superación de dicha individualidad en un proceso de asimilación de las manifestaciones particulares.

Rodríguez manifiesta que la experiencia estética, afirmada por Schopenhauer, *nos redime provisionalmente de la voluntad individual*. Afirmación que parece auto-refutarse, dado que si al liberarse el individuo de su propia voluntad, se libera de su individualidad, esta última deja de existir y, por tanto, ya no puede ser consciente de esta liberación. No obstante, Schopenhauer afirma que el placer estético es, precisamente, la satisfacción que nos adviene al tomar conciencia de la pérdida de nuestra individualidad. Afirmando Rodríguez, que la individualidad persiste tras la pérdida de la individualidad. Por tanto, hemos de abandonar la idea de una <<aniquilación>> de la voluntad individual y comenzar a hablar de un *ocultamiento* de la misma¹⁶. Por lo que la liberación de la individualidad no puede ser considerada liberación, dado que la conciencia es la pérdida de nuestra individualidad. Una pérdida que es precisamente su encuentro.

Rodríguez plantea que el sujeto puro del conocimiento no es ninguna sustancia, se trata tan solo de un determinado estado de la subjetividad, la del sujeto individual. Sujeto puro del conocimiento y el sujeto individual que guardan entre sí la relación de *sujeto trascendental* y *sujeto empírico*. Un sujeto individual que es el soporte material del sujeto puro del conocimiento, por lo tanto, la aparición del sujeto puro está atada a una doble condición, en primer lugar, el *ocultamiento* del sujeto individual y, en segundo lugar, la existencia de este mismo sujeto. Se hace necesario observar que la conciencia ordinaria, asegura la existencia del sujeto individual, y con ello garantiza una de las condiciones de aparición del sujeto puro. De

este modo, en última instancia, la conciencia ordinaria posibilita la conciencia estética. Pero si la conciencia estética solo es posible en la medida en que siga existiendo el sostén fáctico del sujeto puro, ella será transitoria, una conciencia estética permanente, tal y como la ha caracterizado Schopenhauer, que podría hacer imposible la vida y, con ello, la experiencia estética¹⁷. Sujeto individual que constituye el estado de subjetividad de la conciencia, como soporte material del sujeto puro, produciéndose una cierta paradoja al convivir y conciliarse el sujeto puro con el sujeto individual. Sin embargo, es la aparición del sujeto individual como motivo para generar su desaparición, creándose una cierta perspectiva respecto al sujeto individual dado que su asimilación y superación permite la captación de la conciencia ordinaria como conciencia estética.

Bonilla en *Posibilidad de una reflexión estética a partir de Jean Paul Sartre*, concibe la estética, pues, como una forma de dar sentido a nuestra existencia, observando que es a partir de Sartre, cuando es concebida como una de las instancias en ese sentido. Cuya intencionalidad de la conciencia estará supeditada al sentido que le demos a la existencia, siendo la creación artística el medio por el cual valoramos lo que significa ser hombre. Creación artística, que es la necesidad de sentirnos esenciales con relación al mundo. Un mundo que se nos da tal y como aparece, así, de manera que las cosas están llenas de ser y la conciencia simplemente es la develadora de ese ser, permitiendo a la vez ser ella como conciencia de algo. La conciencia intencional se sitúa para Bonilla como expresión de una conciencia, la de una conciencia de ser, de estar situados. Camino que se emprende desde toda experiencia estética, para descubriarnos más humanos y en ese humanizarnos, descubrir el sentido de la existencia. Pues ese es el rumbo de nuestra conciencia, posicionarnos y descubrir nuestra esencialidad en el mundo, dado que estamos arrojados, y ese ser arrojados motiva el descubrimiento de nuestra relación con las cosas¹⁸. En ese acercamiento a un mundo que se nos da tal y como aparece, la conciencia ha de posicionarse como develadora de ser, captando la esencialidad del ser en el mundo, a través de ese estar arrojados en el mundo, concibiéndose a través del *Dasein* (ser-ahí arrojados), nuestra relación con las cosas desde la mismidad.

Estableciendo Bonilla la correlación hombre-mundo como la misión del poeta, del escritor, del artista y, por supuesto, del filósofo. Cuya experiencia estética sublima nuestra condición de hombres, y en esa búsqueda de sentido de nuestra existencia, en donde la prosa, la poesía y el arte nos acercan al mundo, al ser de las cosas, a la vida y a la muerte. <<Si los dioses se habían sacrificado a fin de que el mundo y la humanidad existiesen, entonces con más razón la humanidad está obligada a arrojarse, de ser necesario, en las grandes hogueras de la vida y de la muerte>>¹⁹. Una experiencia estética que sublima la condición de hombres, en un acercamiento al ser de las cosas que se configura desde las artes, vinculadas a la esencialidad del ser humano.

8.5 Conciencia de sí mismo

Nuria González en *Complejo atonal, la atonalidad de Arnold Schönberg, paradigma estético del expresionismo*, advierte que la mirada de Schönberg para Adorno no solo se afirmó en la individualidad y soledad más absolutas, sino que también atravesó la realidad, para dirigirse hacia una realidad más elevada, hacia la <<conciencia del sí mismo>>, como subjetividad solitaria, absorbida a sí misma²⁰. El camino hacia la conciencia de sí mismo, pasa inevitablemente no

solamente por la asimilación de la individualidad y soledad, sino también por la interiorización de la subjetividad que conlleva dicha soledad. De manera que la angustia ante el precipicio de uno mismo se configura como el motivo que nos acerca a nuestra propia transparencia en la que convivimos con la nada de la que procedemos.

Una nada que se concilia con la soledad y la angustia a través de sonidos dodecafónicos disonantes que nos están remitiendo constantemente a la nada que es su origen y destino.

8.6 Cuerpo y conciencia

López Sáenz, en el compendio *Perspectivas Filosóficas*, considera que Schopenhauer vincula la propia felicidad al desarrollo armónico del cuerpo²¹, por el cual somos capaces de desprendernos de la voluntad. Así, la carne, como estrato sensible, recibe una <<configuración espiritual>>, de manera que la totalidad de la conciencia de un ser humano está, enlazada en cierta manera con su carne mediante un sustrato. Habiendo una contraposición entre conciencia y carne, aprehendida en una <<configuración espiritual>>, que se desborda²². Siendo el sustrato y la base, la consecución en aras a desprendernos de la voluntad a través de un desarrollo armónico, en cuyo proceso la carne como estrato sensible recibe una configuración espiritual, de manera que la corporeidad en Schopenhauer adquiere una dimensión prioritaria.

Constituyéndose para López Sáenz, dos dimensiones ontológicas en la conciencia, el cuerpo propio tal como es <<vivido>> por la conciencia, y el cuerpo como objeto para la conciencia, dimensión que el cuerpo toma no solo ante los demás, sino también ante la misma conciencia que lo <<vive>> como propio²³. El cuerpo, o bien es una cosa entre las cosas, es decir, un objeto, o es aquello por medio de lo que las cosas se me descubren, es decir, una estructura instrumental de la conciencia, y por lo tanto indistinguible de ésta. Corporeidad que es para Sartre, una estructura permanente de mi ser y la condición de posibilidad de mi conciencia, como conciencia del mundo²⁴. Un cuerpo vivido por la conciencia en el que no hay una disociación entre la conciencia y el cuerpo, a diferencia de un cuerpo objeto de la conciencia en el que se produce una disociación. En cualquier caso, la captación del cuerpo en sí mismo desde sí mismo es la prioridad, de manera que se unifique con la conciencia sin que haya una disociación, evitando con ello la instrumentalización de la conciencia respecto del cuerpo.

8.7 Conciencia y espíritu

Hegel constata que tenemos en nuestra conciencia universal dos reinos, el de la naturaleza y el del espíritu. Siendo el reino del espíritu el creado por el hombre²⁵, un reino del espíritu que debe ser realizado en el hombre y establecido en la existencia. Terreno del espíritu lo abarca todo, dado que encierra todo cuanto ha interesado e interesa todavía al hombre. Espíritu activo, que puede, por tanto, ser interesante conocer, en el curso de la historia, cuya naturaleza espiritual en su existencia²⁶, esto es, la unión del espíritu con la naturaleza, o sea, la naturaleza humana. Una naturaleza humana que ha de convenir a todos los hombres, a los tiempos pasados y a los presentes. Espíritu que es la conciencia del espíritu en tanto que es libre²⁷, aboliendo la existencia temporal y limitada. De manera que el espíritu produce, transformando lo natural en su expresión²⁸. Incidiendo Hegel en el espíritu creado por el hombre vinculado con la existencia,

y como tal, inevitablemente activo a raíz de dicho vínculo, relacionando en este caso ese espíritu activo con la naturaleza como naturaleza humana, cuya conciencia es un espíritu que se configura como libre. De modo que es la toma de conciencia por parte del ser humano de su espíritu libre lo que conlleva a hacer que se manifieste dicho espíritu en la existencia.

El espíritu libre de la música dodecafónica es la necesidad interior, que perdura y proyecta todos y cada uno de los procesos sonoros a través de sí mismos en compenetración con esa interioridad que los acoge como un todo.

Notas

1 Facio (1980), p. 54.

2 *Ibid*, p. 54.

3 *Ibid*, p. 54.

4 *Ibid*, p. 54.

5 *Ibid*, p. 54.

6 *Ibid*, p. 54-55.

7 Álvarez González (2008), p. 13-14.

8 *Ibid*, p. 14.

9 *Ibid*, p. 14-15.

10 Facio (1980) p. 54.

11 *Ibid*, p. 54.

12 Álvarez González (2008), p. 15.

13 *Ibid*, p. 15-16.

14 *Ibid*, p. 13.

15 Rodríguez (2011), p. 101.

16 *Ibid*, p. 103.

17 *Ibid*, p. 103-104.

18 Bonilla, L (2004), p. 202.

19 *Ibid*, p. 202-203.

20 González, González (2009), p. 143.

21 López Sáenz (2019), p. 95.

22 *Ibid*, p. 161.

23 *Ibid*, p. 169.

24 *Ibid*, p. 169.

25 Hegel (1986), p. 59.

26 *Ibid*, p. 59.

27 *Ibid*, p. 67.

28 *Ibid*, p. 432.

9. Fenomenología

9.1 Conciencia pura y fenomenología

En lugar de llevar a cabo para Husserl de un modo ingenuo los actos inherentes a la conciencia constituyente en la naturaleza, ponemos todas estas tesis <<fuera juego>>, dirigiendo la mirada de nuestra aprehensión e indagación teórica, a la conciencia pura en su absoluto ser propio¹. Así, pues, esto es lo que queda como el <<residuo fenomenológico>>, prevaleciendo en el yo y la conciencia, las vivencias que se nos dan a partir de la actitud natural². Llevándose a cabo un fuera de juego de la conciencia cotidiana a modo de residuo fenomenológico, prevaleciendo las vivencias resultado de una actitud natural. Lo cual no deja de ser cuanto menos paradójico dado que son precisamente las vivencias cotidianas las que se constituyen desde la espontaneidad y el instante, desde una perspectiva preontológica, sin estar sumidas por lo demás en procesos mediáticos, aconteciendo directamente.

Prevaleciendo lo espontáneo y el instante en la música dodecafónica, dado que son los propios sonidos autónomos los que emergen directamente sin más mediatización que la necesidad interna cuyo proceso se encauza desde sí mismo, asumiendo íntegramente la disonancia y dejando que siga su curso.

Maldonado en *El comienzo de la fenomenología trascendental: la idea de la fenomenología de E. Husserl*, afirma que el fenómeno puro se constituye como una donación absoluta inmanente, ya sea que se trate de un fenómeno cognoscitivo, axiológico u otro. Ahora bien, considerando que no hay más que una ciencia que dé cuenta de los fenómenos puros, la fenomenología. Cuyo objeto son las vivencias purificadas de toda trascendencia, gracias a la operación de la reducción fenomenológica³, —que ha de ser aprehendido y estudiado de manera inmanente y puramente intuitiva—. De este modo, Husserl establece por primera vez la esfera propia de la fenomenología, es decir, la conciencia pura, como el campo de todas las vivencias cuya trascendencia, es puesta en suspenso y se trata de comprender. En cuanto al objeto-trascendente para Husserl, <<es un carácter interno del fenómeno>>, dejando de lado provisionalmente la relación al objeto intencional⁴, al imponerse en primer lugar, la tarea de comprender el estatuto científico de la fenomenología. Así se consigue que dejar de lado la relación intencional con el objeto, sin embargo, es precisamente uno mismo desde su propia conciencia quien lleva a cabo dicho proceso digamos de purificación, por lo que se hace difícil dejar de lado la propia conciencia a partir de una reducción fenomenológica en aras de una conciencia pura. Perspectiva que no comparte tampoco Sartre, tomando por lo tanto de la fenomenología la visión directa de la existencia, sin entrar en la conciencia, dado que se produce una inevitable abstracción.

Objetividad y universalidad, que se fundan para Maldonado en la esencia misma de la subjetividad del conocimiento⁵, sin tratarse de una subjetividad psicológica, sino de una subjetividad pura, la del yo puro resultado de la reducción fenomenológica. Ha de tenerse en cuenta la constitución del objeto como un proceso continuo, en el que el objeto es dado a la conciencia como unidad sintética, esto es, como unidad de la multiplicidad de las donaciones y de los modos de donación. Consistiendo la tarea fenomenológica en comprender la constitución del ser en la subjetividad trascendental⁶. Siendo el objeto como unidad sintética, lo que permite a la fenomenología a través de la reducción fenomenológica la extracción y captación de esa subjetividad pura, sin tratarse de una subjetividad psicológica. Lo cual permitiría captar una dimensión del objeto, extrapolando precisamente su vitalidad, es decir, la espontaneidad e instantaneidad que se muestra directamente, caracteres presentes en una conciencia preontológica.

Siendo el sonido dodecafónico un dejar que se muestre plenamente en toda su dimensión, sin estar cercenado desde ningún punto de vista, siendo precisamente esa dimensión la que le permite entrar y profundizar en todos los aspectos, sin trabas de ningún tipo, dejando que las disonancias emerjan plenamente con todos sus armónicos.

9.2 Conciencia y epojé fenomenológica

Husserl introduce según Maldonado el concepto de <<fenómeno>>, para designar precisamente esta objetividad, que no se encuentra, <<por fuera de la conciencia>>. Un fenómeno caracterizado, que es el objeto de una <<pura visión>>⁷. Ahora bien, es precisamente con la intención de asegurar este nuevo objeto, el fenómeno, que Husserl recurre a la reducción fenomenológica. El objeto de la fenomenología, como vivencias purificadas de toda trascendencia, gracias a la operación de la reducción, ha de ser aprehendido y estudiado de manera <<inmanente y puramente intuitiva>>. De este modo, Husserl establece por primera vez la esfera propia de la fenomenología, <<la conciencia pura>>, como el campo de todas las vivencias cuya trascendencia es puesta en suspenso y se trata de comprender⁸. En una comprensión que pasa por un proceso de purificación en el que las vivencias purificadas emergen tras la epojé fenomenológica, concibiéndose la conciencia pura. Lo cual resulta chocante, respecto a que la vivencia está cargada de cotidianidad, espontaneidad e instantaneidad, otorgando a la experiencia y vivencia una cualidad infinitamente mayor al ser captada directamente por una conciencia preontológica no intencional. Al permitir y dejar a través del vacío y la nada de la conciencia, que todo estímulo emerja tal cual es directamente.

Existiendo para Maldonado una anterioridad intencional de la esencia sobre la existencia⁹. Anterioridad intencional que constituye la esfera de trabajo de la fenomenología, como la <<conciencia pura>>. Cuyo sentido de la reducción fenomenológica, es el de colocarnos cara a cara con el ser de la conciencia¹⁰, y al mismo tiempo, obtener una evidencia sobre la propia cogitatio y su relación con la trascendencia. Siendo el campo de investigación de la fenomenología, los fenómenos puros, la conciencia pura, conciencia puesta de manifiesto gracias a la reducción fenomenológica¹¹. Reducción fenomenológico-trascendental, es decir, la reducción aplicada al conjunto de la realidad, incluido el propio yo empírico, que es la condición suficiente de la fenomenología entendida como ciencia universal, objetiva y trascendental de la conciencia pura¹². Una conciencia pura que parece manifestarse tras la reducción

fenomenológica llevada a cabo por la propia conciencia. Con lo cual hay una enorme disparidad respecto a la conciencia preontológica, cuya cualidad es la de la ausencia de conciencia, de manera que todo proceso se produzca a pesar y a través de ella, desde una transparencia de la conciencia.

La conciencia pura o la subjetividad trascendental, se revela en Maldonado como la condición de posibilidad del aparecer del mundo y de la realidad, poseyendo un sentido preciso. Sentido, que es dado por las efectuaciones intencionales de la subjetividad, cuya comprensión de esta donación de sentido, es llamada por Husserl constitución. Consistiendo la tarea fenomenológica en comprender, el modo como toda trascendencia se constituye en la inmanencia de la conciencia. Es por esto, por lo que la conciencia pura, se revela como el campo (absoluto) de estudio de la filosofía fenomenológica¹³. Precisamente en ese captar el sentido propio de la realidad respecto a la intencionalidad de la subjetividad, podría dejarse en suspenso ese sentido que adviene por sí mismo y está más allá de la conciencia, tan solo siendo posible captarlo desde una transparencia de la conciencia. Lo cual permitiría captar la conciencia en perspectiva.

Husserl considera que la actitud natural¹⁴, ha sido un trozo de descripción pura anterior a toda <<teoría>>. Una realidad, que la encuentro —es lo que quiere decir ya la palabra— como estando ahí delante¹⁵, y la tomo tal como se me da, también como estando ahí. Colocando entre paréntesis, todas y cada una de las cosas abarcadas en sentido óntico, este mundo natural entero que está constantemente <<para nosotros ahí delante>>, y que seguirá estándolo permanentemente, como <<realidad>> de que tenemos conciencia, a pesar de colocarlo entre paréntesis¹⁶. Siendo ese estar ahí delante una de las consideraciones del existencialismo respecto a un captar lo que está aconteciendo desde ese estar ahí arrojado, sin que haya ningún tipo de proceso al respecto, todo lo contrario, dejándonos absorber por lo que acontece tal cual se muestra de manera plena. La diferencia estriba en ese proceso de captación de ese estar ahí delante, en el que fenomenológicamente hay una búsqueda a través de la epojé fenomenológica.

Sin por ello negar <<este mundo>>, sino que llevo a cabo la epojé <<fenomenológica>>¹⁷, que me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo. El mundo entero es puesto en una actitud natural¹⁸, por lo que nos encontramos realmente en la experiencia, tomada plenamente <<libre de teorías>>. Actitud natural, que llevamos a cabo pura y simplemente en todos los actos, mediante los cuales está ahí para nosotros el mundo¹⁹. No solo aparecen, sino que se dan con el carácter de lo <<ahí delante>>, de lo real²⁰. Dicha actitud natural, reencontrándose con lo que está ahí delante realmente, no deja de tener bastante sentido y ser absolutamente sugerente, de modo que lo que acontece se muestre realmente sin mediaciones ni intermediarios, insisto que es uno de los caracteres del existencialismo. La dificultad estriba en la manera o el modo de llevar a cabo eso, a través de una conciencia que se subsume a sí misma en un proceso fenomenológico de ella misma para captar lo que acontece en la propia conciencia.

De hecho, respecto a la música dodecafónica, el sonido fenomenológico que se capta directamente sin intermediarios ni mediaciones, apareciendo la figura del compositor dialéctico existencial, ha adquirido una cierta entidad.

En la actitud fenomenológica, Husserl manifiesta que sofrenamos con universalidad de principio la ejecución de todas esas tesis cogitativas, es decir, <<colocamos entre paréntesis>>²¹ las llevadas a cabo. Un colocar entre paréntesis, que tiene la función metódica de recordarnos constantemente que las esferas del ser y del conocimiento afectadas por él, están en principio fuera de aquellas que deben estudiarse como fenomenológico-trascendentales²². De modo, que todo inmiscuir premisas pertenecientes a los dominios colocados entre paréntesis, es señal de una mezcla representativa, de un contrasentido. Generándose un abanico de lo que debe y no debe estudiarse fenomenológicamente, lo cual no deja de ser cuanto menos curioso, respecto a que la naturaleza en sí misma no discrimina nada ni rechaza nada, se produce la aceptación completa de todo cuanto acontece.

Insistiendo en lo interesante que resulta ese captar lo que acontece ahí delante tal cual se produce y manifiesta, el caso es que lo que se muestra ahí delante está en sí mismo ahí, es decir, tiene sus propios caracteres que van más allá de cualquier conceptualización, cualquier medición o compartimentación, dado que la realidad es como el agua que fluye habiendo de captarse precisamente dicha fluidez, pues es una darse aconteciendo constantemente.

Fluidez y movilidad que se muestra en la música dodecafónica a partir de que todo fluya por sí mismo a través de su proceso interno respecto a la necesidad interior de todo sonido.

Con la reducción fenomenológica, Husserl considera que la conciencia ha perdido no solo su <<vinculación>> perceptiva a la realidad material y su inserción —aunque solo sea secundaria en el espacio—, sino también su inclusión en el tiempo cósmico²³ (aquel tiempo que es esencialmente inherente a la vivencia en cuanto tal, con sus modos de darse, el ahora, el antes, el después). Infiriendo lo no experimentado, a partir de lo directamente experimentado²⁴. Siendo precisamente la dimensión material y en particular la coseidad, uno de los parámetros que existencialmente son vividos de una manera más intensa, dado que constituyen y poseen en sí mismos una llamada de atención respecto a lo que está ahí sin más, mostrándose tal cual acontece desde una perspectiva en la que el sujeto capta desde un estar arrojado, es decir, sin que haya una mirada por encima o subsumiendo la realidad, desde un Dasein, un ser-ahí, lo cual permite captar plenamente lo que acontece dado que no se pretende la plenitud sino el abandono y la nada de la que procedemos.

Notas

1 Husserl (1997), p. 115.

2 *Ibid*, p. 75.

3 Maldonado (1994), p. 95.

4 *Ibid*, p. 95.

5 *Ibid*, p. 102.

6 *Ibid*, p. 111.

7 *Ibid*, p. 95.

8 *Ibid*, p. 95.

9 *Ibid*, p. 101.

10 *Ibid*, p. 107.

11 *Ibid*, p. 107.

12 *Ibid*, p. 108.

13 *Ibid*, p. 109.

14 Husserl (1997), p. 68.

15 *Ibid*, p. 69.

16 *Ibid*, p. 73.

17 *Ibid*, p. 73.

18 *Ibid*, p. 74.

19 *Ibid*, p. 116.

20 *Ibid*, p. 116.

21 *Ibid*, p. 116.

22 *Ibid*, p. 139.

23 *Ibid*, p. 191.

24 Husserl (2004), p. 26.

10. Autoconciencia

10.1 Autoconciencia y espíritu

Hegel considera que solo lo espiritual es verdadero¹. Observando lo bello como natural, en la medida en que sea el reflejo del espíritu². Una belleza que es la medida de su participación en el espíritu³. En una identificación entre lo bello y natural, de manera que solo es posible que sea bello lo que se refleja por el espíritu, adscribiéndole el sentido de verdad.

Lo que contemplamos según Hegel es, por tanto, la idea, pero proyectada en el elemento del espíritu humano, idea que es la libertad humana⁴. Espíritu que es algo enteramente individual, activo y absolutamente vivo, siendo una conciencia, pero también su objeto⁵. Existencia del espíritu que consiste en tenerse a sí mismo por objeto. Un espíritu, que solo tiene conciencia, por cuanto es conciencia de sí mismo⁶. Cuyo saber es su forma, su actitud⁷, pero el contenido es justamente lo espiritual. Una visión de la libertad humana a partir de lo individual como activo y vivo en aras a tomar conciencia de lo espiritual.

Cuando el espíritu se dirige en Hegel a su centro, tiende a perfeccionar su libertad⁸, tendencia que es esencial, en una actividad que es su esencia, cuya libertad no consiste en un ser inmóvil, sino en una continua negación de lo que amenaza anular dicha libertad⁹. En un producirse, hacerse objeto de sí mismo o saber de sí, es la tarea del espíritu, cuya sensación de libertad es

lo único que hace libre al espíritu¹⁰, aunque este es siempre libre en sí y por sí. Pensamiento que es un yo y constituye la raíz de la naturaleza del hombre¹¹. Un hombre como espíritu que no es algo inmediato, sino esencialmente un ser que ha vuelto sobre sí mismo. De modo que la libertad es llevar a cabo los dictámenes de un espíritu que siempre ha sido libre, por lo que es una escucha de sí mismo y al hacerse objeto de sí mismo, captar el espíritu.

Los pueblos, considera Hegel, son el concepto que el espíritu tiene de sí mismo. Realizándose en la historia la representación del espíritu¹². Una conciencia del pueblo, que depende de lo que el espíritu sepa de sí mismo, como la última conciencia a que se reduce todo. Dado que el hombre es libre, la conciencia del espíritu debe tomar forma en el mundo. Siendo los hombres de más talento, aquellos que conocen el espíritu del pueblo y saben dirigirse por él. Estos son los grandes hombres de un pueblo, que guían al pueblo, conforme al espíritu universal¹³. Se trata pues de dejar que el espíritu se manifieste a través de las manifestaciones que constantemente remiten al espíritu. Dejando que el espíritu se manifieste por sí mismo a través del hombre que libremente identifica la libertad con lo espiritual.

El espíritu del pueblo que Hegel considera es un espíritu particular, pero a la vez también es el espíritu universal absoluto¹⁴. Espíritu universal que es el espíritu del mundo, tal como se despliega en la conciencia humana. Espíritu del pueblo que es, por tanto, el espíritu universal vertido en una forma particular¹⁵. Un espíritu que tiende a conocerse a sí mismo¹⁶, manifestándose para sí mismo en su verdad. Cuya historia universal es la exposición del espíritu¹⁷, de cómo el espíritu labora por llegar a saber lo que es en sí. Un espíritu cuya tendencia a conocerse a sí mismo, propicia a través del espíritu del pueblo a hacer manifiesto en lo particular el espíritu universal.

El fin último del mundo en Hegel, es la consecución por la cual el espíritu toma conciencia de su libertad¹⁸ y de este modo su libertad se realiza. Libertad, como único fin del espíritu¹⁹. Espíritus de los pueblos, como miembros del proceso en que el espíritu llega al libre conocimiento de sí mismo²⁰. Espíritu de un pueblo que es un individuo natural²¹, y como tal florece, madura, decae y muere. En esa búsqueda de conciencia de sí mismo, en la que el espíritu se hace consciente de sí mismo a través de dicha búsqueda, cuyo fin último es la emergencia del espíritu. En definitiva, hacer emerger un espíritu que siempre ha estado ahí.

La edad florida, la juventud de un pueblo, es para Hegel el periodo en que el espíritu es todavía activo²². De modo que cuando el espíritu del pueblo ha llevado a cabo toda su actividad, cesan la agitación y el interés²³. Un espíritu que no puede permanecer en medio de la oposición, de manera que busca una unión, y es en dicha unión donde está el principio superior²⁴. Proceso que proporciona al espíritu su ser mismo es la historia. Actividad del espíritu que cuando se lleva a cabo y se manifiesta, el ser humano se concilia consigo mismo y encuentra su propio sosiego.

El espíritu al objetivarse y pensar su ser destruye, por un lado, la determinación de su ser, pero, por otro lado, aprehende lo universal del mismo²⁵. Siendo esencialmente resultado de su actividad²⁶, una actividad que rebasa lo inmediato a partir de una negación de lo inmediato y la vuelta en sí. Espíritu que no puede descansar ni ocuparse de otra cosa, hasta llegar a saber lo que es²⁷. Viviendo las leyes eternas del espíritu²⁸, en su determinación y subjetividad, desde la libertad consciente de sí misma. Objetivación del espíritu que concilia la determinación de su

ser con lo universal del mismo. De manera que la determinación y subjetividad a través de la conciencia de sí misma conllevan el descubrimiento de lo espiritual como libertad.

González en *El complejo atonal*, muestra la capacidad de la música para revelar en la experiencia sensible el espíritu infinito. Una música que se erigió desde el Romanticismo, como un lenguaje más allá del lenguaje. Lo que para los románticos aproximaba la música a Dios, era su carácter alingüístico, su absoluta independencia de todo lenguaje²⁹. Produciéndose en la música el gran salto, de manera que la experiencia sensible muestra el espíritu infinito.

Un espíritu infinito manifiesto en la música dodecafónica a través de la necesidad interna, que unifica y lleva a cabo el proceso interno de toda sonoridad que coincide con su universalidad.

El espíritu en Hölderlin, compara todo lo que es contrapuesto según la forma, ella separa todo lo unitario, fija todo lo libre o universaliza todo lo particular³⁰, con arreglo a ella lo tratado no es meramente un todo individual.

10.2 Espíritu original en Grecia

Para Hegel, es en el mundo griego donde el estado es su propio interés, en él posee el individuo la libertad consciente de sí³¹. Cuyo principio de la libertad consciente, implica por sí mismo la fijación de un fin que sea en sí de naturaleza universal³², sin ser un apetito particular, cuyo fin es fijado de tal modo que siendo universal sea a la vez fin subjetivo del individuo. Descubriendo el individuo a través de sí mismo, la libertad que se hace consciente a través de él, la cual a medida que va emergiendo coincide con el espíritu universal.

Para Hegel, la auténtica ascensión y el verdadero renacimiento del espíritu solo han de buscarse en Grecia³³. En Grecia la sustancia es a la vez individual, dado que lo universal ha sido superado³⁴. Sin que fuese la naturaleza la que respondía al griego, sino el hombre quien se respondía a sí mismo, incitado por la intuición de la naturaleza³⁵, como una auténtica intuición poética. Cuya interpretación y explicación de la naturaleza, las transformaciones naturales y el descubrimiento de su sentido y significación, constituyen la actividad del espíritu subjetivo como poesía³⁶, pero no un arbitrario para fantasear, sino una fantasía que introduce lo espiritual en lo natural. Griego, que, en su relación con la naturaleza, se aprehende a sí mismo como ser espiritual³⁷, se recibe a sí mismo siendo su propia espiritualidad la que prevalece. El sentido es lo interior, el espíritu, lo verdadero, lo que es sabido, habiendo sido los poetas de este modo los maestros de los griegos, sobre todo Homero³⁸. Así, lo espiritual griego comienza por lo natural pasando a lo espiritual³⁹, un espíritu griego que es individualidad libre y bella⁴⁰. Descubriendo en la sustancia individual, lo universal, a través de la intuición de la naturaleza por medio de la poesía. Vinculando con ello lo individual con lo particular a través de la dimensión estética.

Notas

1 Hegel (1986), p. 13.

2 *Ibid*, p. 13.

- 3 *Ibid*, p. 13.
- 4 Hegel (1986), p. 61.
- 5 *Ibid*, p. 62.
- 6 *Ibid*, p. 62.
- 7 *Ibid*, p. 62.
- 8 *Ibid*, p. 62.
- 9 *Ibid*, p. 63.
- 10 *Ibid*, p. 63.
- 11 *Ibid*, p. 64.
- 12 *Ibid*, p. 65.
- 13 *Ibid*, p 66.
- 14 *Ibid*, p. 66.
- 15 *Ibid*, p. 66.
- 16 *Ibid*, p. 67.
- 17 *Ibid*, p. 67.
- 18 *Ibid*, p. 68.
- 19 *Ibid*, p. 68.
- 20 *Ibid*, p. 68-69.
- 21 *Ibid*, p. 71.
- 22 *Ibid*, p. 71.
- 23 *Ibid*, p. 71.
- 24 *Ibid*, p. 74.
- 25 *Ibid*, p. 74.
- 26 *Ibid*, p. 75.
- 27 *Ibid*, p. 75.
- 28 *Ibid*, p. 399.
- 29 González González (2009), p. 97.
- 30 Hölderlin (1983), p. 60.
- 31 Hegel (1986), p. 399.
- 32 *Ibid*, p. 399.
- 33 *Ibid*, p. 400.

34 *Ibid*, p. 403.

35 *Ibid*, p. 425.

36 *Ibid*, p. 425.

37 *Ibid*, p. 425.

38 *Ibid*, p. 426.

39 *Ibid*, p. 427.

40 *Ibid*, p. 431.

11. Ausencia del yo. Yo fenomenológico

La concepción fenomenológica de la conciencia en Sartre hace, completamente inútil el papel unificante e individualizante del yo. Dado que es la conciencia la que hace posible la unidad y la personalidad del yo¹, al margen de la interpretación que de la conciencia haga el yo, manifestándose de igual forma a expensas del yo, sin requerir a su intervención en absoluto. De manera que hay una autonomía en la conciencia respecto del yo, sin depender en modo alguno la conciencia del yo.

Adorno considera que una estética fenomenológica no puede desarrollarse a partir de conceptos filosóficos ni habiendo de llegar al arte por abstracción comparativa. Tan solo a partir de decir lo que el arte es², se crea una enorme distancia entre lo que realmente es el arte en sí y la infinidad de interpretaciones. De modo que el yo trascendente ha de caer bajo el golpe de la reducción fenomenológica³, una reducción fenomenológica del yo que tiende a la desaparición del yo como conciencia. Concibiendo la conciencia como levedad y transparencia, en cuanto que el fenómeno en el sentido del ser y aparecer son lo mismo. Esto es lo que hace tan distinto el Cogito de Husserl del de Descartes, en cuanto a esa ausencia de disparidad entre el ser y el aparecer en Husserl⁴. De modo que lo que el arte es en sí ha de prevalecer sobre cualquier interpretación de la misma, conciliándose lo que el arte es y la visión que del arte se tenga en una unificación de sujeto-objeto, desde la transparencia de la conciencia.

Husserl considera que hay una conciencia interna del tiempo, la posibilidad de reflexionar en el recuerdo⁵, a modo de un yo en el aquí y ahora del pasado. Asume que la reducción fenomenológica nunca es perfecta, interviniendo un sinfín de motivaciones psicológicas⁶, como las interferencias que nosotros mismos generamos, pudiendo llevarnos a interpretaciones subjetivas, de lo que en sí no tiene nada de subjetivo y es directo. Asumiendo que, si bien la reducción fenomenológica se hace necesaria, esta puede no llevar a la conciencia a la suficiente transparencia, conllevando abstracciones.

Para Ernst Bloch, el poema del *Fausto de Goethe* brota, en muchos aspectos, de la misma situación espiritual de la que nace la Fenomenología⁷. En un proceso catártico en el que se concilia sujeto-objeto.

Nuria González en *El complejo atonal*, concibe el yo como una ficción metafísica, disuelto en el fluir del tiempo, que se desvanece junto con las cosas mismas, los colores, sonidos, presiones, espacios, calores, constituyendo una maraña de sensaciones anudadas de múltiples maneras en

un tejido cambiante, difuso⁸. Una puesta en cuestión del yo en el fluir de la vida, que muchos consideraron de <<fluyente>> en Viena, como unidad constante y sólida, que lleva a una representación de la realidad solo posible como devenir mutable, una pluralidad contradictoria o un gigantesco fragmento de fragmentos⁹. Siendo precisamente esa disolución del yo en el fluir del tiempo, cuyo desvanecimiento permite el asumir la fluidez de la vida sin mayor protagonismo que el propio devenir mutable.

Una ausencia del yo y prevalencia del fluir que en la música dodecafónica adquiere su máxima amplitud en unos sonidos resultado de su propio devenir, sin jerarquización de ningún tipo.

Mostrando Nuria González las palabras que a este respecto explicita Schönberg, <<es como si yo mismo estuviera en fermentación, echando burbujas, borboteantes, brillantes. Y todo esto en una especie de pensamiento febril, pero pensamiento con un material más inmediato, más fluido, más ardiente que las palabras. También son remolinos, pero no semejantes a los remolinos del lenguaje, que parecen conducir a perder pie, sino, de algún modo, hasta mí mismo, hasta el más profundo regazo de la paz>>¹⁰. El concepto de flujo continuo, propio de la estética de fin de siglo, establece una correspondencia difusa e imprecisa entre el yo y el mundo. Siendo posible la totalidad en estas transiciones, evoluciones y movimientos sin pausa, donde todo discurre y los límites son permeables. <<La música se asemeja a un gas –afirmaba Schönberg – [...] que no tiene forma definida, pero que puede expandirse ilimitadamente>>¹¹. En una concepción por parte de Schönberg de flujo continuo en el que se produce una correspondencia difusa entre el yo y el mundo. Lo cual permite una transferencia continua entre ambos, dada su naturaleza permeable. Constituyéndose una música dodecafónica sin mayor protagonismo que el propio sonido y la fluidez que emerge a partir de hacerse eco de su naturaleza interna, es decir, la necesidad interior.

Considera Nuria González que el sujeto concentrado en la objetivación de los impulsos de una música, que se mantenía <<desprovista de yo>> se convirtió para Adorno, en intermediario. El grito, la contracción y el dolor <<Del abismo del inconsciente, del abismo del sueño y del instinto ha logrado escapar a la conciencia, se ha nutrido de su materia como si ésta fuera una llama, hasta que esa llama, como luz de un día verdadero, transformó todos los contornos de la música; la música entre los extremos; ya no juega, sino como la verdad misma>>¹². En una música desprovista de yo, permitiendo a través de dicha ausencia el que emerja ese abismo inconsciente a través del grito y el dolor. Manifestaciones que se hacen patentes y se materializan en la música dodecafónica, a través de los sonidos dodecafónicos disonantes, que muestran en toda su crudeza sin paliativos el grito y el dolor, como componentes connaturales de la propia disonancia.

El carácter orgánico, supone la aceptación de lo no racionalmente aprehensible de los mecanismos internos, un verdadero registro documental de las fuerzas del objeto. Con sus erupciones, esta música sin filtros <<desvanece el sueño de la subjetividad>>, de modo que la música como documento de la expresión ya no es expresiva. El contenido del expresionismo, el sujeto absoluto, no es absoluto, sino un sujeto que desaparece cuando la expresión se objetiva, cuya esencia es también apariencia, <<lo subcutáneo rompe la superficie, se hace manifiesto y se afirma con independencia de toda forma estereotipada. Lo interno se lanza hacia fuera>>¹³.

Adquiriendo toda su entidad lo orgánico en una música sin filtros que desvanece el sueño de la subjetividad, adentrándose en un expresionismo en el que lo subcutáneo emerge a la superficie. Propiciando que todo ese mundo escondido, adquiriera la fuerza y entidad que siempre ha tenido, sin adscribir unos parámetros previos, dejando tan solo que emerja en toda su plenitud y fuerza.

López Sáenz en su compendio *El cuerpo, perspectivas filosóficas*, afirma que un conocimiento puro y emancipado de la voluntad, se produce cuando desaparece la conciencia del propio yo¹⁴. Presentándose las cosas más bellas, a medida que la conciencia individual se va desvaneciendo¹⁵. Así, al desaparecer el propio yo, el dolor derivado de la voluntad desaparece¹⁶. Siendo la desaparición del yo junto al desvanecimiento de la conciencia individual, lo que propicia la emergencia de la belleza en sí misma.

Afirmando Adorno que Schönberg obedece a la intuición musical involuntaria¹⁷. Cuya música orientó todas las fuerzas del Yo a la objetivación de sus impulsos¹⁸ (los de la música), manteniéndose durante toda su vida <<desprovisto de yo>>. En una música que concilia la emergencia de los impulsos objetivados con esa ausencia del yo. Adquiriendo Schönberg ese carácter intuitivo e involuntario en una música que se hace eco de las pulsiones internas.

Ausencia del yo que se disipa en el infinito a través de las palabras de Musil en *El hombre sin atributos*, <<Idea grande y conmovedora, estado sobre el que navega el yo hasta alcanzar la lejanía infinita, al fin sin distinguir entre lo que nos pertenece y lo infinito>>¹⁹.

Notas

1 Sartre (1988), p. 39.

2 Adorno (1986) p. 455.

3 *Ibid*, p. 52.

4 *Ibid*, p. 41.

5 *Ibid*, p. 43.

6 *Ibid*, p. 94.

7 Bloch (1982), p. 73.

8 González, González (2009), p. 65.

9 *Ibid*, p. 65.

10 *Ibid*, p. 66-67.

11 *Ibid*, p. 87.

12 *Ibid*, p. 112.

13 *Ibid*, p. 120.

14 López Sáenz (2019), p. 95

15 *Ibid*, p. 95.

16 *Ibid*, p. 95.

17 Adorno (1962), p. 159.

18 *Ibid*, p. 159.

19 Musil (2016), p. 115.

12. Ausencia del yo

12.1 El yo como trascendencia

Hay un plano, nos dice Sartre, en el que ningún reproche puede alcanzarnos dado que somos ese individuo que trasciende su yo, <<puesto que lo que yo verdaderamente soy es mi trascendencia>>¹. Soy mi trascendencia en la medida que no me es posible ser un yo ni un ego, tan solo puedo ser esa trascendencia que está más allá de un yo mediatizado. Un conocimiento puro, es un conocimiento sin punto de vista², en el cual el mundo indica constantemente el sentido de lo que yo soy invitándonos a reconstituirlo, incitándonos a eliminar la ecuación personal que soy³. Así pues, tan solo es posible ser sin yo, de modo que a través de mí se configura lo que soy. En un individuo que trasciende su yo sin un ego, generándose un conocimiento sin punto de vista que permite la transparencia de todo cuanto acontece sin mediatizarlo. Haciéndose eco la conciencia desde el abandono de sí misma.

Un abandono que se muestra en la ausencia de tonalidad, sin parámetros preestablecidos a nivel rítmico ni jerarquizados tonales en la música dodecafónica, fluyendo desde sí misma sin previos ni mediatizaciones.

Tengo conciencia de mí dice Sartre, en tanto que escapo de mí mismo, no en tanto que soy el fundamento de mi propia nada, sino en tanto que tengo mi fundamento fuera de mí. En la medida que no es el ego el que interviene, sino lo que acontece, el mí mismo emerge en perspectiva respecto a lo que no es, lo que se había configurado ilusoriamente cuando se trasciende este mí mismo⁴. Nos vemos y contemplamos en perspectiva, arrojados sin protagonismo, observando el fundamento de mí mismo fuera de mí. Así, ese escapar de mí mismo propicia el fundamento de mí fuera de mí, permitiendo que adquiera protagonismo lo que acontece sin la intervención de un ego.

Perpetuamente ausentes de mi cuerpo, de mis actos, comenta Sartre, <<soy a despecho de mí mismo>>, es la ausencia la que me configura como presente, al permitir que la existencia se manifieste en todo su esplendor sin dejar que el yo desvirtúe dicha existencia, desde una visión en perspectiva de mí mismo, esa ausencia me persuade de mí mismo⁵. Una presencia configurada a partir de la ausencia, que da forma al presente sin la intervención de un yo.

Al despojarnos de nuestros miedos, adquiero un punto de vista verdadero desde la totalidad. Hegel parece tener razón para Sartre al afirmar, <<el punto de vista del ser, el verdadero punto de vista es, el punto de vista de la totalidad>>. Todo ocurre como si su <<ipseidad>> frente a la ajena, fuera producida y mantenida por una totalidad que llevara al extremo su propia nihilización⁶. Evitando parcialismos y actitudes sesgadas que me limiten y permitan la emergencia de un yo finito condicionado por unas limitaciones, que lejos de percibirse como

algo que cercena, descubrimos en lo negativo la puerta a través de la cual transitar al reencuentro con la existencia.

En la denominada relación de amo a esclavo de Hegel analizada por Sartre, uno se dirige a una conciencia para exigirle, en nombre de su naturaleza de conciencia, destruirse radicalmente como conciencia, <<más allá de esta destrucción, un renacer>>⁷. Conciencia que no es algo estático sino dinámico en constante movimiento, una conciencia límpida con juicios prejudicativos, nada que ver con una conciencia reflexa mediatizada por la psiquis y el ego.

Captando para Sartre un ser que escapa al conocimiento y que lo funda, un pensamiento que no se da como representación o como significación de los pensamientos expresados, sino que es captado directamente en tanto que es. Un modo de captación que no es un fenómeno de conocimiento, sino la estructura del ser. Encontrándonos en el terreno de la fenomenología husserliana, captando directamente lo que es, sin intermediarios ni mediaciones por parte de la conciencia, el yo es ajeno a dicho conocimiento, que se produce a expensas del sujeto en un conocimiento directo, sin ningún tipo de representación⁸. Captando directamente lo que es, sin mayor intermediario lo que acontece en toda su plenitud y sin la mediación de un ego o un yo.

Un desasimiento y ausencia que remite a la nada de la que procede, configurándose a partir del vacío de la conciencia, cuya cualidad es la de dejar pasar a través y transparentar cuanto acontece. Tal es la naturaleza de la música dodecafónica, cuya principal característica es la transparencia y el desasimiento, dejando que los sonidos fluyan por sí mismos, sin mayor pretensión e intención que el sonido en sí.

12.2 La entrega del yo. Fuera de sí mismo

El hombre dice Sartre, está continuamente fuera de sí mismo, proyectándose y perdiéndose fuera de sí⁹, es precisamente este perderse fuera de sí mismo, lo que le confiere al hombre su identidad al no identificarse con un ego y permitir el reencuentro de su identidad tal cual es sin mediaciones ni interferencias, directamente.

Es precisamente el olvido de sí mismo para Heidegger lo que le permite el reencuentro con la obra en ese mundo de útiles¹⁰. Al olvidarse de sí emerge su verdadero estado de ser-ahí desnudo que se muestra en la angustia, observándose perdido en el mundo de útiles arrojados ahí, también arrojado. Siendo el yo una síntesis, a raíz de lo cual una cosa nunca deja de ser su contraria¹¹. Sin darse ninguna conciencia infinita en torno al yo, o acerca de lo que sea la desesperación, ni tampoco acerca del estado de desesperación en que uno está¹². Un olvido de sí mismo que permite verse en su desnudez sin filtros de ningún tipo, apareciendo con ello la angustia y observándose arrojado.

Olvido de sí que permite la emergencia de la sonoridad dodecafónica en sí misma sin apoyaturas, previos ni intermediarios, apareciendo directamente el sonido podríamos decir fenomenológicamente.

Hölderlin, acaba entregándose ante una vana resistencia, se entrega sin preguntar nada sobre él ni sobre los otros, <<no busqué nada, no pensé nada, me dejé acunar por el bote medio en sueños y me imaginé que iba en la barca de Caronte>>¹³. En vano se resistía al influjo del mar y

del aire. Pessoa, encuentra la entrega en el gozo de la pérdida de uno mismo, <<me gusta la delicia de la pérdida de mí mismo>>¹⁴, a partir una entrega completa. Ambos asumen el olvido de sí mismos que les confiere precisamente su encuentro.

12.3 El yo impersonal. Irreflejo

El campo trascendental para Sartre se vuelve impersonal o, si se prefiere, <<prepersonal>>, queda sin yo¹⁵. Despersonalización, en la que emerge el desgarró que nos envuelve, dando la fenomenología un giro radical a la conciencia con respecto al yo, al hacer completamente inútil el papel unificante del yo. Siendo la conciencia la que hace posible la unidad y la personalidad de mi yo¹⁶, en una conciencia autónoma al margen del yo. Despersonalización que propicia la emergencia del desgarró que, sin la presencia de un yo, se manifiesta abiertamente sin mediaciones.

En el mí mismo, yo he desaparecido, me he vuelto nada¹⁷, así la idealidad de los objetos espaciotemporales se manifiesta en la infinitud de aspectos que adquiere en una unidad ideal de esta infinitud¹⁸. Desde un yo que mediatiza sin ser consciente de su inexistencia, reafirmandose desde una perspectiva meramente perceptiva. Así pues, el desagrado, como captación intuitiva de una cualidad desagradable de un objeto¹⁹, va más allá del objeto mismo. Desaparición del mí mismo que permite la emergencia de la nada a través de las manifestaciones que afloran desde la intuición como el desgarró, captando todas las cualidades de los objetos sin filtrar ninguna de ellas.

Lo irreflejo tiene en Sartre una prioridad ontológica sobre lo reflejo, dado que ningún modo necesita ser reflejado para existir²⁰, sea un reflejo u otro, no influye en absoluto en lo irreflejo, puesto que se da independientemente de la imagen que muestre, lo cual indica la vacuidad de dicha imagen respecto a lo irreflejo. Al procurar captar el ego por sí mismo y como objeto directo de mi conciencia, se recae en el nivel irreflejo, y el ego desaparece junto con el acto reflexivo. De modo, que el ego en sí mismo se diluye desde una mirada irrefleja, que muestra la naturaleza inexistente del ego²¹. Adquiriendo una prioridad lo irreflejo a partir de una conciencia preontológica que cualquier forma refleja remite a la vacuidad de la que procede.

Habiendo algo angustioso para Sartre en captar así, en acto, <<esta incansable creación de existencia cuyos creadores no somos nosotros>>. Ese crear nosotros sin ser nosotros, genera una situación interna generadora de angustia, una angustia como puerta para descubrir que esa creación se genera por sí misma a través de nosotros²². Todo se genera por sí mismo a través de la mediación de un sujeto cuya característica es la de la ausencia en aras a transparentar lo que acontece por sí mismo sin la mediación ni intervención del sujeto el yo ni el ego.

El hombre tiene la impresión en Sartre de escapar sin tregua de sí mismo, de sobrepasarse, de sorprenderse ante una riqueza siempre inesperada²³. Al sobrepasarse el sí mismo, ese estar fuera de sí mismo genera la sorpresa y lo inesperado a raíz de la ausencia de ese yo actuante y sí la acción que acontece por sí misma. Hay un acto irreflejo de reflexión, sin yo²⁴, en el que el yo trascendente ha de caer bajo el golpe de la reducción fenomenológica, dejando entre paréntesis todo aquello que no sea un acto irreflejo²⁵. Dejándonos estar fuera de nosotros mismos, paradójicamente permite la emergencia más original y auténtica de nosotros sin ego ni

un yo, desde la transparencia de una conciencia que deja filtrar y manifestarse cuanto acontece, desde la transparencia de la conciencia.

La despersonalización y ausencia del yo tiene su manifestación en una música dodecafónica sin la articulación jerárquica de los diferentes sonidos, la ausencia de tonalidad e inexistencia de un ritmo preestablecido. De manera que el sonido emerge sin un protagonismo y a partir de una despersonalización que paradójicamente permite el que los sonidos disonantes se muestren abiertamente sin filtros ni limitaciones.

12.4 Conciencia sin yo

La conciencia se genera en Sartre por sí misma en ausencia del yo, prevaleciendo la acción sin un protagonismo. En actividades como la lectura, la ausencia del yo hace que prevalezca la acción misma por encima de quien la lleva a cabo, <<mientras leía, había conciencia del libro, pero el Yo no habitaba esta conciencia. Ella era, tan solo conciencia del objeto>>²⁶. Conciencia que se genera por sí misma en ausencia del yo, prevaleciendo la acción sin un protagonismo. Resalta la conciencia sin que sea yo quien la lleve a cabo, no es tengo conciencia de esta silla, sino hay conciencia de esta silla²⁷. Prevaleciendo la conciencia respecto a la conciencia que yo tenga de ella, sin interferir en modo alguno mi percepción. Produciéndose la conciencia por sí misma sin la intervención del yo, prevaleciendo la acción misma sin un protagonismo. Adquiere así una mayor consideración lo que acontece sin la mediación del sujeto, adquiriendo todo su sentido el acontecimiento que se muestra en toda su plenitud sin intermediarios ni filtros.

La conciencia irrefleja ha de ser considerada autónoma para Sartre, como totalidad que no tiene necesidad alguna de ser completada²⁸, conciencia que muestra directamente lo que acontece, por lo que no ha de ser completada. Angustia absoluta y sin remedio, este miedo de sí, es lo que nos parece constitutivo de la conciencia pura²⁹. En un estar en presencia del propio precipicio y vértigo que se genera, en un estado de encontrarse perdido sin referencias de un yo y viendo directamente la realidad sin filtros, conlleva una angustia. <<En el plano irreflejo, no hay Yo>>³⁰, dado que no es posible la existencia de un yo en un contacto directo con la realidad sin filtros, prevaleciendo lo que acontece por encima de quien la lleve a cabo.

En palabras de Sartre, <<he desaparecido, me he vuelto nada>>³¹, visión de uno mismo cuya sensación es la de desaparecer, sin embargo, nunca ha existido dado que la presencia de un yo es una mera elucubración inexistente. Insistiendo Sartre en una conciencia con un yo purificado que no ensombrece la relación directa con la existencia, sin filtros, mediaciones o representaciones <<esta conciencia absoluta, cuando se purifica del yo, ya no tiene nada de sujeto>>³². Mostrándose la existencia directamente en una conciencia sin yo, sin representaciones, apareciendo la existencia tal cual es, donde la conciencia y la existencia son una unidad. Unidad, resultado de la ausencia y la desaparición de la disociación sujeto-objeto, a partir de una conciencia transparente.

Una fluidez de la música dodecafónica que emerge a pesar de sí misma, a partir de la ausencia de protagonismos en la que el sujeto y el objeto se diluyen apareciendo el sonido auténtico y original sin mediaciones ni filtros, propiciando la disonancia esa sensación de angustia que nos acerca a nuestro propio abismo de nada.

Notas

1 Sartre (1981), p. 103.

2 *Ibid*, p. 392.

3 *Ibid*, p. 405.

4 *Ibid*, p. 337.

5 *Ibid*, p. 107.

6 *Ibid*, p. 381.

7 *Ibid*, p. 112.

8 *Ibid*, p. 25.

9 *Ibid*, p. 84-85.

10 Heidegger (1987), p. 383.

11 Kierkegaard (2008), p. 51.

12 *Ibid*, p. 73.

13 Hölderlin (1989), p. 75.

14 Pessoa (1988), p. 38.

15 Sartre (1988), p. 36.

16 *Ibid*, p. 39.

17 *Ibid*, p. 48.

18 *Ibid*, p. 49.

19 *Ibid*, p. 56.

20 *Ibid*, p. 57.

21 *Ibid*, p. 91.

22 *Ibid*, p. 104.

23 *Ibid*, p. 104.

24 *Ibid*, p. 52.

25 *Ibid*, p. 52.

26 Sartre (1988), p. 46.

27 *Ibid*, p. 53.

28 *Ibid*, p. 57.

29 *Ibid*, p. 107.

30 *Ibid*, p. 48.

31 *Ibid*, p. 48.

32 *Ibid*, p. 111.

13. Ausencia del sí mismo

13.1 La desesperación del sí mismo

Para Kierkegaard la posibilidad de ser sí mismo pasa por darse en la conciencia un yo infinito¹. Yo infinito que es la ausencia de un yo, sin interferir en la mediación con la realidad ni crear esquemas o filtros, se da como pura transparencia. Nos muestra esa búsqueda infructuosa a partir de un yo, que genera inevitablemente desesperación, cuanto mayor sea la conciencia que hay en este yo pasivo que desesperadamente quiere ser sí mismo, tanto mayor será también la potencia de la desesperación². La intención de conseguir alcanzar lo que ya se es, provoca una dinámica de desesperación, dado que es el ego quien pretende dicha búsqueda. Cuya esencia es la ausencia de yo.

Kierkegaard considera la posibilidad de la curación, en la medida que se comprenda la naturaleza de dicha herida, al afirmar que no está muy lejos la posibilidad de la curación <<siempre que se mantenga abierta la herida de la desesperación>>. El ser conscientes de la propia herida, es la posibilidad para reencontrarnos con la imposibilidad de alcanzar una solución para dicha herida³, persuadiéndonos de que es el ego el que la genera, iniciándose así una posible cura ante una herida inexistente que hemos generado nosotros mismos.

Kierkegaard muestra esa evolución en la que primero llega la desesperación por lo temporal, y después la desesperación en torno a lo eterno y por uno mismo, sin que tenga mayor salida una desesperación generada por lo temporal. Avanzando hacia la intemporalidad, pero teniendo como hándicap al sujeto que sigue inmerso en su propia temporalidad y vislumbra lo eterno, siendo la desesperación que genera lo eterno la que nos acerca a nuestra propia intemporalidad⁴. Desesperación que nos acerca a nosotros mismos en el camino de la intemporalidad que nos constituye, sin mayor referente que ella misma desde un sujeto que aún está inmerso la temporalidad y vislumbra lo eterno.

Precisamente plantea Kierkegaard que por ser ésta una desesperación a expensas de lo eterno, se halla en cierto sentido muy cerca de la verdad y precisamente porque está muy cerca de la verdad, está también infinitamente lejos de ella. La capacidad de ver la verdad nos muestra en perspectiva, esa mirada desde el yo que contempla la verdad y el espacio que dista⁵, un espacio generado por el propio ego, cuya distancia se acorta a medida que asumamos el ego. Y cuya desesperación aminora en cuanto que comprendemos lo eterno que hay en nosotros.

La música se genera por sí misma a través de un sonido dodecafónico que emerge desde la necesidad interior sin la preexistencia del ego. Fluyendo a través de la transparencia y la escucha del flujo interior que recorre toda sonoridad dodecafónica.

13.2 El abandono de sí mismo

Hegel nos persuade del enajenamiento con uno mismo como medio para ponernos en contacto con la sustancia objetiva. El poder del individuo consiste en ponerse en consonancia con la sustancia, es decir, en enajenarse a sí mismo y, por tanto, constituirse como la sustancia objetiva⁶. Estar en consonancia con la sustancia solo es posible desde un enajenamiento, de modo que emerja la sustancia objetiva sin la mediación del sujeto, vinculando el ahora autoconsciente con un desaparecer que es, de un modo inmediato, su permanecer⁷. Enajenamiento de uno mismo como puerta hacia la sustancia objetiva a través del ahora autoconsciente.

Schönberg coloca el instinto del artista en un lugar prioritario, con una consciencia que tiene poco influjo ante el instinto, haciendo solo lo que procede de una fuerza interior, cuyas leyes no conoce. Es el ejecutor de una voluntad oculta, de su instinto, su inconsciente. Sin saber si se trata de algo nuevo o viejo, bueno o malo, bello o feo, siente solo el impulso al que debe obedecer, en un abandonarse a sí mismo⁸. El instinto aflora a través del inconsciente que emerge de ese espacio oculto, adquiriendo entidad a través de los sonidos dodecafónicos disonantes que reestablece nuestra naturaleza inconsciente permitiendo que se manifieste.

Comprendiendo Adorno que el abandono de sí mismo conlleva la escucha de dicho movimiento. En cuanto subjetividad olvidada de sí misma, el espíritu objetivo tiene sus propias leyes⁹, que nos persuade de nosotros mismos desde dicho abandono. Individualidad que se relaciona con el todo, desde una comunicación de reciprocidad, en tanto que la individualidad vaya más allá de sí para reencontrarse con el todo. Un todo que encierra en sí la exigencia determinada de eso individual¹⁰, siendo correlativos la individualidad y el todo. En aras a descubrir una individualidad relacionada con el todo más allá de sí misma, cuya pérdida de dicha individualidad es el trampolín para reencontrarse consigo misma en el todo.

En un dejar que la necesidad interna se manifieste por ella misma a través de las distintas sonoridades que desde su individualidad se hacen eco del todo que las constituye en la música dodecafónica.

13.3 Desaparición del sujeto

Para Adorno, el sujeto mismo que realiza la obra no es otra cosa que un intermediario¹¹, obra de arte que se ejecuta por sí misma, cuyo sujeto no puede ser más que un intermediario de lo que se está gestando a través de él. Teniendo respecto del arte <<esa relación genuina en la que él mismo desaparece>> sin considerar el arte como objeto¹², dado que al no haber un ego que ejecute la obra de arte, esta se desarrolla por sí misma sin su protagonismo, adquiriendo su propia entidad.

Adorno, disocia una época en la que el arte se gestaba por sí misma desde un sujeto ausente, con una época marcada por la manipulación mercantilista y la prevalencia del sujeto. Hasta llegar esta época de total manipulación de la mercancía artística, <<el sujeto que miraba, oía o leía algo artístico debía olvidarse de sí mismo, serenarse y perderse en ello>>¹³. Tiene lo contemplado su propia autonomía, que no requiere de ninguna interpretación para ser lo que es, así la vieja afinidad entre el que contempla y lo contemplado se vuelve patas arriba¹⁴, precisamente para dar preeminencia a la obra tal cual es, sin interferencias ni interpretaciones

subjetivas. Emergiendo la obra en sí misma sin ningún tipo de mediación, dejando y permitiendo que la obra tenga su desarrollo natural a partir de su propio ritmo.

Siendo dicho ritmo interno el que palpita en la música dodecafónica, dejando que prevalezca la necesidad interior sobre cualquier otro parámetro, a partir de la ausencia y la inexistencia de protagonismos, al carecer de jerarquizaciones, lo cual permite precisamente una mayor posibilidad de generación de diferentes estructuras desde cada uno de los sonidos autónomos.

13.4 La abstracción de sí mismo

El sujeto para Adorno, ha de dar paso al objeto y abstraerse a sí mismo en lo que Hegel denomina sublimación estética <<esta actitud de libertad hacia el objeto>>¹⁵. El derrumbe de todo lo establecido por la actitud consciente, constituye para Jung el principio de una destrucción en pequeño del mundo, en la que todo retorna al caos originario <<uno se siente abandonado, desorientado, un barco a la deriva entregado al capricho de los elementos>>¹⁶, caos que propicia el reencuentro con uno mismo. Siendo dicha aparente destrucción el origen y reencuentro con lo originario de cada uno, de modo que desaparecen supuestos apoyos basados en una actitud consciente de un ego o un yo que pretende un control de lo que en realidad es fluido y dinámico, siendo solo a partir de dicha destrucción como se genera lo que siempre ha existido desde sus parámetros y procesos internos.

El arte como abstracción de uno mismo, es para Jung lo que deja plena voz a la otra parte, poniendo a su disposición el mecanismo de expresión¹⁷, alcanzado a través de la ausencia. Tan solo en la más completa objetividad y ausencia de prejuicios, es posible <<dar al otro lado>> la oportunidad de convertirse en una actividad psíquica perceptible¹⁸. Dando prioridad al temor, como instrumento que propicia el que se tambaleen nuestras concepciones racionales del mundo¹⁹. Poniéndonos en entredicho y dejando que el yo fluctúe, y así emerjan los miedos por sí solos. Emergencia de ese mundo agazapado y escondido pero que sin embargo es tan luminoso, en el que se solapan las tensiones y miedos no resueltos, fluyendo a través de la ausencia de todo ego, desde la transparencia y la escucha.

Reverberación en la música dodecafónica a través de esas disonancias que tocan directamente ese espacio de tensiones no resueltas y miedos, encontrando en la música contemporánea el terreno abonado en el que manifestarse y mostrarse en toda su amplitud, encauzándose las tensiones y miedos por sí mismos sin cortapisas ni limitaciones.

Encontrando Jung en la mente consciente parámetros represivos, que reduce <<el otro lado>> a meras manifestaciones indirectas y sintomáticas de índole particularmente emocional <<y solo en momentos de una dominante conmoción afectiva aflorarían fragmentos del inconsciente>>²⁰. Un inconsciente indispensable, agazapado tras la sombra de una conciencia avasalladora. Es ese ponerse en entredicho, lo que Jung pone en práctica consigo mismo <<me encontraba desamparado en un mundo extraño y todo me parecía difícil e incomprensible>>²¹, desde una mirada en perspectiva de su propio proceso. Adentrándose Jung en los parámetros represivos en primera persona, viviéndolos y observando su emergencia y afloramiento.

Vínculo entre el inconsciente y la música dodecafónica que permite la emergencia de la parte más ancestral y reprimida del ser humano a través de las disonancias dodecafónicas.

Propiciando esa escucha activa de tensiones que afloran y se muestran sin ser reprimidas, todo lo contrario, encauzadas y permitiendo que se muestren y manifiesten a través de su propio proceso sin cortapisas.

Las tinieblas y los peligros constituyen para Kandinsky, la ocasión para reencontrarse con el héroe que supera todas las adversidades. Consideradas como almas que buscan entre nieblas, que corren el peligro de ahogarse en la niebla, y sobre las que flota una fuerza invisible y tenebrosa, <<la tiniebla espiritual, la inseguridad de la ignorancia y el miedo ante ella, constituyen el mundo de sus héroes>>²². Adversidades y contratiempos enraizados con el descubrimiento y la emergencia de la parte más original y auténtica del ser humano a través de las tinieblas que Kandinsky denomina tiniebla espiritual. Que conduce al ser humano a través de la ausencia del yo y de ese estar perdido y no saber, al reencuentro de sí mismo desde la vacuidad más absoluta, la transparencia y la escucha.

Ingmar Bergman ve algo angustioso en captar, en acto, esa incansable creación de existencias cuyos creadores no somos nosotros, <<el hombre tiene la impresión de escapar sin tregua de sí mismo, de sobrepasarse, de sorprenderse ante una riqueza siempre inesperada>>²³. Destilando Bergman destila a través de sus personajes, una angustia desesperanzada que tiene su expresión en una existencia humana vacía, totalmente desprovista de sentido²⁴. Emergiendo el inconsciente, que adquiere sentido a partir de la ausencia del sí mismo. Siendo esa ausencia de sentido lo que otorga sentido y esa pérdida la que permite encontrar el camino.

Espacios sin camino y sentido a partir del aparente sin sentido que adquieren forma en la música dodecafónica, prevaleciendo esos sonidos articulados desde el lamento y el grito, configurándose por sí mismos desde la ausencia y el dolor que manifiestan todo un complejo mundo lleno de sentido a partir de lo absurdo, anodino y doloroso de una disonancia que muestra toda la amplitud de su sonido y los armónicos generados.

Notas

1 Kierkegaard (2008), p. 92.

2 *Ibid*, p. 97.

3 *Ibid*, p. 86.

4 *Ibid*, p. 92.

5 *Ibid*, p. 92.

6 Hegel (1985), p. 291.

7 *Ibid*, p. 300.

8 Schönberg (1974), p. 495.

9 Adorno (2017), p. 38.

10 *Ibid*, p. 114.

11 Adorno (1986), p. 20.

12 *Ibid*, p. 25.

13 *Ibid*, p. 31.

14 *Ibid*, p. 31.

15 Adorno (1986), p. 31.

16 Jung (1993), p. 57.

17 *Ibid*, p. 101.

18 *Ibid*, p. 102.

19 *Ibid*, p. 103.

20 *Ibid*, p. 102.

21 Jung (1996), p. 185.

22 Kandinsky (2018), p.49.

23 Puigdomenech (2018), p. 104.

24 *Ibid*, p. 62.

14. El yo dualista

14.1 Conciencia dualista

La reducción de la conciencia al conocimiento implica, introducir en la conciencia la dualidad sujeto-objeto. Sartre no parece aceptar esta interpretación desde el punto de vista de «la conciencia de la conciencia»¹, dado que la conciencia genera un dualismo entre ella misma y lo que mira, una disociación del objeto a partir de un sujeto que mira, sin embargo, el objeto es existente por sí mismo sin dualidad, se trata pues de una ideación de la conciencia. Hay una ilusión en la primacía del conocimiento, que nos lleva a hacer de la conciencia de conciencia «una idea ideae» (a la manera de Spinoza), un conocimiento de conocimiento², dado que, para Spinoza, había una primacía en la conciencia que la persuadía de las cosas, sin embargo, estas son existentes por sí mismas. Dualidad entre el sujeto y el objeto que desaparece en sí misma ante un objeto que es una entidad en sí mismo, sin necesidad de un sujeto que lo mire, por lo que tal disociación es una ideación.

La conciencia reflexiva en Sartre, pone como objeto propio la conciencia refleja en el acto de reflexión, emitiendo juicios sobre la conciencia refleja, «me avergüenzo o me enorgullezco de ella, la acepto o la rechazo»³, de modo que la conciencia en cuanto resultado de un psiquismo, genera una disociación entre el sujeto y el objeto desde un ego alejado y ausente. Este ser que yo soy conserva cierta indeterminación, cierta imprevisibilidad⁴, esa dimensión «y que por principio me escapa» Sartre la sitúa en medio del mundo «lo soy en medio del mundo, en tanto que me escapa» (Heidegger)⁵. En palabras de Sartre, Heidegger está persuadido de la idealidad del yo pienso de Husserl, en lo que él denomina «una viscosa y fascinante trampa para alondras», evitando recurrir a la conciencia en su descripción de Dasein⁶. Así, lo psíquico nos lleva a un idealismo que nos separa de la existencia misma, interfiriendo y mediatizando la

existencia. Interviniendo un psiquismo que genera una disociación inexistente entre el sujeto y el objeto, a partir de un ego creado.

La psique para Sartre lleva consigo el ego, sus estados, cualidades y actos⁷, que se manifiestan a posteriori, resultado de lo reflexo. Escondiéndonos y refugiándonos tras la vergüenza, la rabia y el miedo, sin dejar asumirnos tal cual somos en un asumirme a ciegas⁸. Sin permitir, que la angustia nos invada y nos lleve ante el precipicio de nosotros mismos desde su vértigo, escapándonos y refugiándonos en mecanismos como el miedo que nos ausentan de la existencia.

Un refugio que desaparece y se muestra en una música dodecafónica que se hace eco de esos miedos, dolores y tensiones, haciendo de ellos el motivo y eje de su sonoridad a partir de sonidos disonantes que conllevan la lucha y el dolor en una amalgama de colores desesperados, cuyo grito se resuelve desde sí mismo y se encauza desde su silencio escondido.

14.2 Conciencia reflexa. La psique

Sartre llama Psique a la totalidad organizada de existentes virtuales y trascendentes, cuya función es la reflexión⁹, sin permitir que la existencia emerja y se manifieste por sí misma, generando interpretaciones y mediaciones que interfieren. Así, la mirada reflexiva altera el hecho de conciencia sobre el cual se dirige¹⁰, sin embargo, la existencia no requiere de ninguna mirada reflexiva para constituirse, es autónoma y no demanda mediación alguna, cualquier interpretación se produce a posteriori. Una reflexión que interfiere creando mediatizaciones e interpretaciones al margen de lo que acontece.

Sartre observa que el análisis de la duda metódica intentado por Husserl, ha puesto de relieve el hecho de que solo la conciencia reflexiva, puede desolidarizarse de lo que pone la conciencia refleja, solo en el nivel reflexivo se puede intentar poner entre paréntesis. Un paréntesis que es resultado de la intervención del psiquismo, creando una ideación sin el existente real y generando un psicologismo¹¹. Considerando Sartre que es posible intentar una reducción fenomenológica del psiquismo, en el que tan solo esté presente el objeto en cuestión sin que mediatice lo psíquico, pero en ausencia del existente mismo. Por lo que toda epojé fenomenológica para Sartre trae consigo, una ideación a partir del psiquismo que lleva a cabo la epojé.

La conciencia reflexiva pone para Sartre como objeto propio la conciencia refleja en el acto de la reflexión, emitiendo juicios sobre la conciencia refleja¹². Conciencia, resultado de un psiquismo que genera una disociación entre el sujeto y el objeto, a partir de un ego que mira algo que está alejado y al margen de él.

Sartre considera que la subjetividad no puede salir de sí misma para conferir a un objeto trascendente, una plenitud impersonal (la subjetividad confiere un carácter subjetivo). Si se quiere que el ser del fenómeno dependa de la conciencia, el objeto ha de distinguirse de la conciencia <<no por su presencia sino por su ausencia, no por su plenitud, sino por su nada>>. Esas impresiones se fundan en lo subjetivo, siendo su ausencia quien les da el ser objetivo. Así, el ser del objeto es un puro no-ser, siendo precisamente la ausencia de la subjetividad la que confiere a las impresiones su naturaleza existente¹³. Es especialmente interesante, dar énfasis a

la necesidad de nada respecto a su plenitud, de manera que son la ausencia y la nada las que confieren plenitud.

Considera que la conciencia no tiene nada de sustancial siendo una pura apariencia, un vacío total¹⁴. Precisamente es la ausencia de sustancia y vacío total, los que confieren entidad a la conciencia, al permitir la transparencia de la existencia, desde una ausencia. Sin haber motivo en la conciencia, este solo puede surgir como aparición, dada la ausencia de exterioridad de la cosa espaciotemporal que pertenece siempre a la subjetividad¹⁵. Por lo tanto, cualquier motivación ajena al existente, genera una distorsión en el existente cuya autonomía precede cualquier interpretación. Corroborándose que es la ausencia y la nada manifestada en la conciencia como vacío y transparencia lo que confiere entidad a la conciencia.

Música dodecafónica que se ausenta de sonidos preestablecidos y superficiales sin vínculo profundo, generándose una sonoridad que se genera desde la transparencia llena de amplitud tal cual emerge y se manifiesta sin ser mediatizada ni delimitada, dejando que afloren todos los armónicos de las disonancias y se canalicen por sí mismos en un equilibrio interno, permitiendo que se muestre ese aspecto lleno de tensión y dolor que se encauza paulatinamente desde su propia naturaleza.

14.3 La opacidad del yo

El yo, es considerado como nocivo y superfluo por parte de Sartre, arrancando a la conciencia de sí misma y dividiéndola¹⁶. Aun dividiéndola, no es consciente de dicha división desde su propia perspectiva del yo, dado que es estimado como un centro de opacidad¹⁷, apareciendo necesariamente como velado¹⁸. El yo, con su personalidad, es por muy formal y abstracto que se le suponga, un centro de opacidad¹⁹, presentado el yo como una realidad opaca²⁰. El yo es un concepto vacío, destinado a permanecer vacío²¹, a partir de todo ello el método cartesiano, la duda, ha de darse por naturaleza como siendo empresas de un Yo²². En un arrancar a la conciencia de sí misma dividiéndola, generando un centro de opacidad velado a partir de un concepto vacío que es el yo. Generando una disociación inevitable entre el sujeto y el objeto, a través de un yo inexistente.

Hay una disociación entre la vida reflexiva y la vida espontánea para Sartre, advirtiendo que lo reflexivo envenena lo espontáneo²³. Espontaneidad, que no puede estar mediada por una reflexividad, dado que los sentimientos particulares se originan en la vida reflexiva, evitando que trasciendan directamente hacia el objeto²⁴, quedando mediatizados. Una mediatización generada por la reflexión que agranda y amplifica al yo, generando unos estímulos que disocian el sujeto del objeto, lo cual impide la espontaneidad.

La entrega a la reflexión del ego es vista por Sartre como una interioridad cerrada sobre sí misma²⁵, interioridad para el ego no para la conciencia, de modo que cualquier intuición del ego es un espejismo engañoso²⁶, siendo por naturaleza el ego, huido²⁷. Husserl, se explicita a sí mismo a través del ego que es, <<me explícito por medio de la explicitación de mí mismo>>²⁸, como ego. En definitiva, toda reflexión está cerrada en sí misma, a través de un ego inexistente, cuyo espejismo insistimos en preservar.

La música dodecafónica emerge directamente desde sí misma sin mayor protagonismo que la pura sonoridad.

14.4 La desesperación del yo

Kierkegaard ve en el yo una síntesis, por la cual una cosa nunca deja de ser su contrario²⁹. Desesperación que en Kierkegaard procede de la conciencia de poseer un yo³⁰, dado que el ser humano tiende a lo externo, sin reconocer la necesidad interior³¹. Necesidad interior que para Kandinsky es la esencia de la naturaleza humana, mientras que Kafka muestra la desesperación en el protagonista de *La metamorfosis*, Gregor Samsa, desesperación de un yo que ha dejado de ser yo para convertirse en un animal, con todo lo que ello conlleva simbólicamente, <<Gregor yacía agotado, a su alrededor reinaba el silencio>>³², en una desesperación teñida de impotencia.

Necesidad interior que es la base de la música dodecafónica, emergiendo toda sonoridad desde la escucha de su propio proceso interno.

La pregunta por el ser del hombre y de la mujer o el interrogante abierto por la metáfora del cruce de caminos, no encuentra una respuesta convincente en Bergman³³. En los primeros pasos en su indagación de la naturaleza humana, tropieza con el absurdo. Tanto en *Crisis* como en su segundo film *Llueve sobre nuestro amor*, el desmoronamiento de las convicciones en Bergman, se manifiesta en las primeras etapas, <<esa vida tantas veces ensombrecida por la soledad y la desesperación>>³⁴.

Los personajes sumidos en una rutina deprimente, en una dolorosa soledad toman diferentes posturas existenciales, en *Barco hacia la India*, los personajes desembocan en un oscuro interrogante sin respuesta posible, evocando la huida existencial hacia un lugar lejano y fascinante, La India, en *Crisis*, la duda existencial se resuelve en un retorno al origen, al hogar³⁵. Tanto La India como <<escape>> o el hogar como <<involución>>, son dos muestras del sinsentido de esa etapa estética, de una existencia vivida sin convicción.

La soledad, la desesperación y el absurdo adquieren su propia entidad a través de sonidos dodecafónicos disonantes que asumen y encauzan su proceso internamente sin exclusión de ningún tipo, permitiendo que aparezcan los conflictos en sí mismos y se encaucen desde su propia evolución.

Notas

1 Sartre (1981), p.19.

2 *Ibid*, p. 9.

3 *Ibid*, p. 20.

4 *Ibid*, p. 338.

5 *Ibid*, p. 340.

6 *Ibid*, p. 136.

7 *Ibid*, p. 222.

- 8 *Ibid*, p. 342.
- 9 Sartre (1981), p. 224.
- 10 *Ibid*, p. 124.
- 11 *Ibid*, p. 125.
- 12 *Ibid*, p. 20.
- 13 *Ibid*, p. 29.
- 14 *Ibid*, p. 24-25.
- 15 *Ibid*, p. 77.
- 16 Sartre (1988), p. 39.
- 17 *Ibid*, p. 41.
- 18 *Ibid*, p. 51.
- 19 *Ibid*, p. 41.
- 20 *Ibid*, p. 51.
- 21 *Ibid*, p. 91.
- 22 *Ibid*, p. 94.
- 23 *Ibid*, p. 58.
- 24 *Ibid*, p. 95.
- 25 *Ibid*, p. 222.
- 26 *Ibid*, p. 89.
- 27 *Ibid*, p. 91.
- 28 Husserl (1986), p. 193.
- 29 Kierkegaard (2008), p. 51.
- 30 *Ibid*, p. 86.
- 31 Kandinsky (2018), p. 52.
- 32 Kafka (2017), p. 75.
- 33 Puigdomenech (2018), p. 127.
- 34 *Ibid*, p. 39.
- 35 *Ibid*, p. 128.

15. Angustia

15.1 Entre la angustia y la nada. La libertad.

María Teresa Muñoz en *Sonidos de Kandinsky*, considera que es en la nada donde hay que poner el origen de la libertad humana¹ ya que, como dice Heidegger, «la libertad es el compromiso». Libertad, que es la esencia de la condición humana, siendo la angustia, la toma de conciencia de dicha libertad. Una angustia que está en el fondo de nuestro ser, pues es el sentimiento de nosotros mismos, de nuestra libertad². Consecuencia que saca del diálogo entre Júpiter y Orestes en la obra sartreana «Las moscas», «cuando Orestes toma conciencia de su libertad y se da cuenta de la tremenda amargura de la libertad». No hay contradicción entre Kierkegaard y Heidegger desde la perspectiva sartreana, puesto que, en él «la nada» y «la libertad» son una y la misma cosa³. Siendo la nada el origen de la libertad y esencia de la condición humana a través de la angustia que se refugia en el fondo de nuestro ser. Se trata pues de escuchar dicha angustia desde sí misma y dejarnos llevar por ella.

Insistiendo María Teresa Muñoz en que Sartre identifica la nada con la libertad, manifestada por la presencia de la angustia, debiéndose a la toma de conciencia de mi libertad y a la captación de la nada que soy. La nada y la libertad son una y la misma cosa, sin ser la nada y esa libertad propiedades de la esencia del hombre sino de su propia esencia. En la que ser y hombre es ser libre, no existiendo otra posibilidad, dado que éste es el sentido de estar condenados a la libertad⁴. En una identidad entre la nada y la libertad a través de la angustia como toma de conciencia de la libertad, una angustia que nos muestra ese precipicio que se constituye en nosotros ante la nada que somos.

Es así como para María Teresa Muñoz, la toma de conciencia de esa libertad produce la angustia⁵. Afirmando Sartre que «la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser», angustia como conciencia de la libertad. Angustia que «siento» ante el precipicio, no radica en el «miedo» al resbalón, sino en la posibilidad de ser yo quien proyecte la caída por él y me arroje al precipicio⁶. Siendo dicha angustia un inevitable, resultado de la autoconciencia de mi propia libertad.

Álvarez González en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, considera que el móvil no es causa del acto, sino parte de él. De igual modo, no cabe hablar de la voluntad como un tipo especial de causalidad, dado que la voluntad no es anterior ni externa al acto mismo, sino que se descubre a sí misma en él, es decir, la acción expresa la elección de sí misma como una voluntad concreta. Así, de acuerdo con la posición de Sartre, no hay primero una voluntad que establezca fines y de la que luego pueda decirse que es libre, sino que la libertad es el ser del hombre. Ser libre significa que me elijo, como un proyecto fundamental que se explicita en los fines que se dirigen hacia mi acción⁷. En una interacción entre el acto y la voluntad, de manera que los fines se configuran junto con la voluntad en la acción. De manera que la libertad forma parte de la misma voluntad del hombre a través de la acción sin disociaciones.

Kladakis en *Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Sartre* plantea, la caracterización ontológica del ser para-sí, como la región del ser que hace que surja la nada desde su propia nada, corre en paralelo con la concepción absoluta de la libertad. Para Sartre, solo a partir de la comprensión de la conciencia como perpetua nihilización, puede hablarse de manera consistente sobre la libertad. La identificación de la negatividad con la libertad, en la ontología fenomenológica expuesta en *El ser y la nada*, se traslada a la relación

con el otro en el marco de una teoría de la intersubjetividad. Sartre manifiesta la influencia de Hegel, tanto en la forma de subrayar el carácter negativo de la libertad, como en el hecho de comprender el conflicto como fenómeno originario de la relación con el otro⁸. Siendo precisamente la nada a través del para-sí y la negatividad la que muestra la libertad a raíz de esa nada que se manifiesta en las diferentes formas. Captando en las formas la nada de la que proceden.

Grön en *El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard*, concibe en la angustia, la posibilidad de la libertad es lo que comprende la fórmula, <<el objeto>> de la angustia es <<nada>>. Angustia que no va dirigida a nada concreto, sin embargo, la libertad misma aparece ante sí en <<la angustia ante la posibilidad o la nada de la angustia>>⁹. La angustia en Kierkegaard se describe como <<el mostrarse de la libertad, que aparece ante sí misma, en la posibilidad>>. Por lo tanto, en la angustia el ser humano descubre su propia libertad como posibilidad, enfrentándose a la situación de tener que elegir él mismo. La angustia, pues, se refiere a ese futuro que es la posibilidad de la libertad¹⁰. Una angustia que es la captación de la nada que somos y que nos constituye, captando la libertad a raíz de ese asumir la nada a través de la angustia.

Pegueroles en *El instante y el tiempo, el instante y la repetición en el pensamiento de Kierkegaard*, considera que la libertad del hombre se muestra en *El concepto de la angustia*, mientras que el hombre como espíritu se manifiesta en *la enfermedad mortal*, cuyas formas de angustia son la de la desesperación¹¹. Siendo el tema de *El concepto de la angustia* y de *La enfermedad mortal* el mismo, la grandeza del hombre, así, tanto la angustia como la desesperación son señal de la grandeza del hombre. De modo que el hombre puede angustiarse, dado que es libre y solo el hombre puede desesperar. Por lo tanto, en la medida que es espíritu y es grande, su destino es lo eterno¹². Una desesperación que emerge a raíz de la angustia ante la nada de la que formamos parte y nos abre la puerta a la libertad.

Binetti en *Tiempo y eternidad en el pensamiento de Kierkegaard*, advierte la idea presente en Schelling¹³, que precedió a Kierkegaard en el vínculo establecido entre lo temporal y lo posible, la angustia y el mal, o simplemente en el vínculo del tiempo con la libertad, considerada como la necesidad metafísica de lo universal. Así, el tratamiento existencial intentado por Kierkegaard supone eliminar de lo temporal toda representación abstracta y toda imagen fugaz¹⁴, a fin de comenzar entendiéndolo como contenido concreto y real, es decir, como actuación efectiva del poder libre, en su despliegue dialéctico. <<El tiempo mismo –afirma Kierkegaard– es la tarea>> de la libertad, como acción autocreadora, siendo la propia existencia la que se ofrece como tiempo. Siendo en la síntesis de *tiempo y eternidad* que es el hombre, donde ninguno de los polos desaparece en el otro, sino que ambos coexisten en un instante transfigurador, que es decisión y tarea de la libertad¹⁵. Eliminando de lo temporal toda representación abstracta, en la que lo eterno tiene una vinculación concreta y real coexistente en la existencia a partir del instante. Un instante intemporal que sin embargo adquiere toda su textura en la captación de un tiempo cualitativo.

Aronson en *Camus y Sartre*, aprecia que, en *El muro*, Camus considera el retrato de lo absurdo de la existencia y la descripción de los personajes, cuya libertad les resulta inútil. Abrumados por la libertad, estas personas no pueden vencer el sentido de lo absurdo, a medida

que se precipitan contra sus propias vidas. No tenían <<ni cariño, ni principios, ni el hilo de Ariadna>> dado que eran incapaces de actuar, <<éste es el motivo del inmenso interés y de la maestría absoluta de las historias de Sartre>>. El lector no sabe qué harán los personajes de un momento a otro, el <<arte del autor reside en el detalle con el que describe a esas criaturas absurdas, el modo con el que observa su monótono comportamiento>>¹⁶. Pretender dar sentido a lo que no lo tiene es un contrasentido, máxime cuando el sentido se encuentra dentro de ese aparente absurdo. Dado que está mostrando esa angustia latente y esas formas que remiten constantemente a la nada. Cuyo sentido se encuentra precisamente en ese supuesto absurdo que en definitiva nos muestra la nada.

El espíritu es para Hegel, la conciencia del espíritu que es libre tras haber abolido la existencia temporal y limitada¹⁷. Teniendo como fin último del mundo, el que el espíritu tenga conciencia de su libertad y así, su libertad se realice¹⁸. En una asumir la conciencia del espíritu, que se manifiesta en la toma de conciencia de la libertad a través de su realización. Siendo en el mundo griego donde Hegel observa, que el estado es su propio interés, dado que en él posee el individuo la libertad consciente de sí¹⁹. Libertad consciente, que implica por sí misma la fijación de un fin en sí de naturaleza universal. Sin ser un apetito particular, o que ese fin sea fijado de tal modo, que siendo universal sea a la vez un fin subjetivo del individuo²⁰. Adquiriendo el individuo la libertad en la consciencia de sí, a raíz de su implicación en un fin de naturaleza universal.

Alicia Díaz en *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, observa que Kandinsky le hizo notar a Schönberg, las afinidades entre las ideas vertidas en el *Tratado de Armonía* y las que él mismo defendía en su libro *De lo espiritual en el arte*, <<La necesidad interior es solo un termómetro (o bien una escala), pero que al mismo tiempo lleva a la gran libertad, colocando la capacidad de comprensión interna como única limitación de esta libertad>>²¹. Necesidad interna que unificará a Schönberg y a Kandinsky en un dejar que se muestre y manifieste la libertad a partir de la escucha, encauzamiento y proceso de dicha necesidad.

Bidon-Chanal en *Música negativa: Beethoven precursor de Schönberg*, muestra que la libertad de la realidad objetiva en Schönberg, se refleja musicalmente en el momento en el que el sujeto del material temático, lleva a cabo la exposición en la elaboración del desarrollo²². Mientras que Sergio Rojas en *Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Theodor Adorno*, aprecia una clara la impronta hegeliana en la reflexión de Adorno, <<la rigurosidad completa de la técnica —escribe en *El compositor dialéctico*— se desvela como libertad suma, es decir, como la libertad del hombre para disponer de su música. Una música que en otro tiempo empezó rítmicamente, y que luego se suavizó hasta convertirse en reconciliación. Enfrentándose a él como forma, y que por fin le pertenece merced a un modo de comportarse, que toma posesión de la música en la medida en que él mismo, ese modo de comportarse pertenece enteramente a la música>>²³. Una técnica que muestra tras su comprensión íntima, la libertad que se desvela tras su rigurosidad y que en definitiva muestra una libertad que se puede materializar en lo más aparentemente anodino. Escondiendo tras ese ensamblaje interno la sencillez que palpita tras esas estructuras que son una de tantas formas en las que se materializa la necesidad interna.

Libertad íntimamente relacionada con la angustia desde un dejar que la necesidad interna emerja y se muestre en las distintas formas que van adquiriendo los sonidos, unas formas que provocan vértigo a raíz de la tensión, el dolor y la soledad que manifiestan las diferentes disonancias dodecafónicas y que nos acercan aún más a ese precipicio que se cierne sobre nosotros en el que el vértigo es un asomarnos a nuestra propia nada.

Notas

- 1 Muñoz (1980), p. 20.
- 2 *Ibid*, p. 22.
- 3 *Ibid*, p. 23.
- 4 *Ibid*, p. 24.
- 5 *Ibid*, p. 26.
- 6 *Ibid*, p. 44.
- 7 Álvarez González (2008), p. 34.
- 8 Cladikis (2017), p. 188.
- 9 Grön (1995), p. 22.
- 10 *Ibid*, p. 22.
- 11 Pegueroles (2005), p. 9.
- 12 *Ibid*, p. 10.
- 13 Binetti (2005), p. 111.
- 14 *Ibid*, p. 112-113.
- 15 *Ibid*, p. 119-120.
- 16 Aronson (2006), p. 25.
- 17 Hegel (1986), p. 67.
- 18 *Ibid*, p. 68.
- 19 *Ibid*, p. 399.
- 20 *Ibid*, p. 399.
- 21 Díaz de la fuente (2005), p. 61.
- 22 Bidon-Chanal (2015), p. 4-5.
- 23 Rojas (2003), p. 10.

15.2 Angustia como Vértigo

El miedo de tener miedo, es decir, la angustia de Sartre ante sí mismo¹, es una angustia en sí misma generadora de vértigo, ante el precipicio nítido de la existencia descarnada frente a nosotros como nada, sin ningún tipo de subterfugio, agarradera o mediación. Una angustia que de manera directa nos sitúa frente a la nada.

La angustia no se nos ha aparecido como una prueba de la libertad humana, sino como la condición necesaria de la interrogación². De manera que para Sartre solo es posible una actitud interrogativa prejudicativa desde la angustia, que capta la existencia desnuda tal cual aparece sin mediaciones ni intermediarios. Interrogación, que es captar el existente en toda su plenitud, desde una apertura sin mediaciones a lo que acontece como existente, sin una intervención mediada de la psiquis.

La libertad que nos descubre Sartre en la angustia puede caracterizarse por la existencia de la nada, que se insinúa entre los motivos y el acto. Acto, que no escapa a la determinación de los motivos porque yo sea libre, sino que, por el contrario, <<la estructura de los motivos como ineficientes es condición de mi libertad>>. Los actos en la angustia responden a una motivación inmotivada, un acto libre de toda determinación. De modo que cualquier acto resultado de una mediación se aparta de la angustia³. Por lo que al concebir la nada como libertad, todo acto está impregnado por la angustia en una motivación inmotivada, chocando con una búsqueda predeterminada o delimitada.

Angustia que implica en Sartre, la captación de la obra en tanto que tal como mi posibilidad, <<es menester que me coloque directamente frente a la obra y que capte vivencialmente mi relación con ella>>⁴. Manifestándose la obra en toda su amplitud directamente, sin interpretaciones previas, habiendo de tenerse una actitud frente a la obra en la que sea captada desde su existencia y vivencialmente por mi parte, un mundo sin mediaciones ni interpretaciones, una relación directa con la obra. Que nos muestra ese derrumbe de todas las barreras, nihilizadas por la conciencia de libertad, frente a ese emerger solo <<en la angustia frente al proyecto único y primero que constituye mi ser>>. El ser se manifiesta sin ataduras en la angustia, derrumbándose todas las mediaciones, emergiendo solo frente a la nada que <<me angustia>>, ese vértigo sin ninguna mediación ni agarraderas <<frente a la nada que soy yo>>⁵. Dejando que la nada se manifieste y muestre en nosotros a través de la angustia, que se plasma en una obra captada directamente sin mediaciones, mostrándonos el derrumbe de todas las barreras que nos enfrentan a nuestro propio vacío ante el abismo de la nada.

Precipicio que se muestra frente a nosotros ante el abismo de la nada que se manifiesta en esos sonidos dodecafónicos que nos embargan a través de sus disonancias, generándonos una sensación de absurdo, abandono y soledad, que nos repliega sobre nosotros mismos en una búsqueda infructuosa de un sentido que emerge en ese dejar que el sin sentido fluya por sí mismo en la vitalidad del instante.

15.3 La angustia. Conciencia de libertad

La angustia como vínculo a partir del cual, el hombre para Sartre toma conciencia de su libertad, una angustia a modo de ser de la libertad como conciencia de ser, <<en la angustia la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma>>⁶. Es en el vértigo donde se descubre la

angustia, <<a medida que temo no caer en el precipicio, sino arrojarme a él>>, situación que provoca el miedo en tanto que amenaza modificar desde fuera la vida y el ser, conlleva la angustia⁷. Una libertad prejudicativa que se muestra sin mediaciones, desde ese arrojarme al precipicio y al vértigo. Un vértigo en el que se descubre la angustia de la nada que nos cierne y de la que formamos parte.

Sartre encuentra la reflexión, como refugio para evitar el miedo que presenta un porvenir trascendente determinado⁸. Sin embargo, esta reflexión no tiene otra cosa que ofrecer, salvo un indeterminado porvenir. Ante el peso de la libertad o la necesidad de una excusa, la alternativa es el refugio en la creencia o en el determinismo <<rehuimos la angustia intentando captarnos desde fuera>>⁹, sin embargo, esa angustia de la que pretendemos escondernos permanece ahí solapada, ante la cual nos aferramos a la reflexión como refugio.

Reconociendo Sartre esa soledad y desnudez, tras la edificación de barreras y muros, acto seguido a encerrarse en el círculo de una resolución, <<percibo con angustia que nada me impide jugar. Y la angustia soy yo>>. En un encerrarse tras muros, que enmascara una angustia que edifica silencios tras dichos muros. Al tomar conciencia de la inexistencia de dichos muros y defensas, creados por un yo inexistente, se disuelven por sí mismos¹⁰. Muros que enmascaran una angustia que me constituye ante la contemplación de mi propia nada y cuyas barreras construidas desde un yo, se disuelven por sí mismas.

Esos sonidos dodecafónicos que nos acercan a nuestro propio vértigo, a través de una disonancia que nos envuelven reencontrándonos con la angustia, que nos persuade del origen de un sonido a través de su silencio, la nada.

Notas

1 Sartre (1981), p. 72.

2 *Ibid*, p. 77

3 *Ibid*, p, 77.

4 *Ibid*, p. 80

5 *Ibid*, p. 83.

6 *Ibid*, p. 71.

7 *Ibid*, p. 72.

8 *Ibid*, p. 74.

9 *Ibid*, p. 87-88.

10 *Ibid*, p. 76.

15.4 Angustia. Comprensión preontológica.

Angustia que aparece en Sartre al desprenderse del mundo, aprehendiéndose como una conciencia dotada de una comprensión preontológica desde un sentido prejudicativo¹.

Tomando conciencia el hombre de su libertad en la angustia, siendo dicha angustia donde la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma². Libertad que nos acerca al precipicio y vértigo de nosotros mismos, sin lugar donde sustentarnos, frente a la nada que nos constituye a través de la angustia.

Para Sartre, Heidegger, profundamente influenciado por Kierkegaard, considera la angustia como la captación de la nada³, donde la nada es captada directamente tal cual es, sin subterfugios ni mediaciones. Distinguiendo la angustia del miedo, de modo que para el miedo es miedo de los seres del mundo, mientras que la angustia es angustia ante mí mismo⁴. Angustia que se manifiesta desde sí misma por la mera condición del ser humano, que se ve a sí mismo de manera libre en su propio precipicio y vértigo, sin enmascarar esa angustia que le acerca a la nada. Angustia que no se nos aparece como una prueba de la libertad humana, sino como una angustia que nos lleva a la verdadera interrogación del ser humano consigo mismo, <<ésta se nos ha dado como la condición necesaria de la interrogación>>⁵ sin filtros, desde lo preontológico, viendo y percibiendo la existencia desnuda tal cual es. Desde una visión sin subterfugios ni mediaciones por medio de la angustia que nos acerca a nuestra propia nada.

En Sartre, la libertad que se manifiesta por la angustia se caracteriza, por una obligación perpetuamente renovada de rehacer el Yo, que designa al ser libre⁶. La libertad, solo es posible que se manifieste en la angustia, donde el ser humano se muestra desnudo de sí mismo y libre de toda carga psicológica del ego, propiciando el ascenso de la angustia en aras de la libertad connatural del ser humano, denominando Heidegger a este temple de ánimo radical, la angustia⁷. Angustia, más allá de toda confusión, que se halla penetrada para Heidegger por una especial tranquilidad⁸, desde una indeterminación de aquello de qué y por qué nos angustiamos, no es una mera ausencia de determinación, sino la imposibilidad esencial de ser determinado⁹. Indeterminación que nos manifiesta la angustia ante la desnudez de sí mismos, generándose una confusión penetrada por la tranquilidad.

Es precisamente dicha indeterminación lo que propicia el encuentro con la angustia, tras un dejar fluir y manifestarse cada sonido dodecafónico desde sí mismo, sin mayor asidero que su propia sonoridad directa y sin mediaciones. Transitando a través de la indeterminación tonal y la ausencia de jerarquías, que sin embargo propician su determinación interna.

15.5 La angustia. El desamparo

La angustia radical puede emerger para Heidegger en la existencia en cualquier momento, sin necesidad de que un suceso insólito la despierte¹⁰. Alejamiento de las cosas como un alejarse para volverse hacia nosotros, sin ser un mero desaparecer <<este alejarse el ente total, nos acosa en la angustia, nos oprime>>¹¹, sin quedar asidero alguno, salvo la angustia que nos oprime ante la visión de nosotros mismos en la nada.

Los hombres que somos estando en medio del ente, considera Heidegger que nos escapamos de nosotros mismos <<no somos yo ni tú los desazonados, sino uno>>¹², restando el puro existir. En la conmoción de ese estar suspenso, en el que no hay nada donde agarrarse, la trascendencia se conforma desde ese sostenimiento de la existencia en la nada, apoyada en la angustia que

sobrepasa el ente en total¹³. Una angustia, resultado de un quedarnos en suspenso sin donde poder agarrarnos, salvo la nada que nos sostiene.

Constituyéndose la conciencia pura para Sartre, <<es esta angustia absoluta y sin remedio, este miedo de sí>>¹⁴, donde el desamparo o la angustia, se ocultan bajo palabras grandilocuentes como, angustia¹⁵. Aun así, cuando la angustia se enmascara¹⁶, aparece una angustia que Kierkegaard llamaba, la angustia¹⁷, cuyo desamparo que acompaña a la angustia¹⁸, implica queelijamos nosotros mismos nuestro ser. Ante un desamparo que es la transparencia de nosotros mismos en medio del vértigo que nos acoge a través de la angustia.

Desamparo que acompaña a ese desasimiento de la música dodecafónica a través de dejar en suspenso esa conmoción que se muestra a través de una disonancia sin resolución inmediata, pero que sin embargo se encauza a través de la escucha de su propio proceso interno.

15.6 Ser ahí. La angustia

La angustia en Heidegger adquiere la base fenoménica, para apresar en forma explícita la totalidad original del ser del ser ahí¹⁹. Un ser sin restricciones en toda su integridad que nos muestra un ser ahí como cura, desde el encontrarse de la angustia como un estado de abierto del ser ahí²⁰, ser ahí que nos lleva directamente a la existencia, nos arroja a ella. La angustia singulariza al ser ahí en su más peculiar ser en el mundo²¹, nos arroja al ser ahí contra aquello mismo por que se angustia, colocándonos frente a esa angustia que nos pone frente al ser libre <<libertad del elegirse y empuñarse a sí mismo>>²².

La angustia pone al ser ahí ante su ser libre, cuyo ser ahí se angustia en el fondo de su ser²³, en una angustia que surge del ser ahí mismo²⁴. Angustiar-se que abre directamente el mundo como mundo²⁵ sin mediaciones ni filtros, colocándonos directamente frente al mundo. Una angustia, que es un encontrarse en una angustia por, no solamente un angustiarse ante, sino que es una completa implicación²⁶. En la que el ser ahí se muestra ante la angustia, en ese estar arrojados directamente a la existencia, sin filtros ni mediaciones.

Expuestos directamente a ese sonido dodecafónico que emerge directamente, del que no poseemos mayor defensa y que nos envuelve a través de sus disonancias llenas de texturas que nos rompen lo establecido, dejándonos en suspenso frente a una atmósfera de la nada de la que proceden.

Notas

1 Sartre (1981), p. 84.

2 *Ibid*, p. 71.

3 *Ibid*, p. 71.

4 *Ibid*, p. 72.

5 *Ibid*, p. 77.

6 Sartre (1981), p. 78.

7 Heidegger (1987), p.48.

8 *Ibid*, p. 46.

9 *Ibid*, p, 47.

10 Heidegger (1987), p. 52.

11 *Ibid*, p. 47.

12 *Ibid*, p, 47.

13 *Ibid*, p. 52.

14 Sartre (1988), p. 107.

15 Sartre (2010), p. 35.

16 *Ibid*, p. 37.

17 *Ibid*, p. 37.

18 *Ibid*, p. 52.

19 Heidegger (1987), p. 202.

20 *Ibid*, p. 204.

21 *Ibid*, p. 208.

22 *Ibid*, p. 208.

23 *Ibid*, p. 210.

24 *Ibid*, p. 373.

25 *Ibid*, p. 207.

26 *Ibid*, p. 207.

15.7 Angustia latente. Inhospitalidad

En Heidegger, la inhospitalidad persigue constantemente al ser ahí, amenazando el estado de perdido en el uno¹. Inhospitalidad siempre acechante, que lleva al ser ahí a partir de la angustia frente a la nada. Una inhospitalidad que es el estado natural del ser ahí, cuando se deja embargar por la nada a través de la angustia. El ser en el mundo con familiaridad y aquietamiento es, un ser en un mundo de inhospitalidad del ser ahí², cuyo ser en el mundo, sin embargo, se sustrae a la inhospitalidad de la que forma parte, lo cual en cierta medida no hace sino ocultar parcialmente dicho estado latente. Cuya inhospitalidad nos lleva a través de la angustia frente a la nada como estado natural del ser ahí.

Heidegger muestra la angustia subyacente, que encubre la huida frente a la inhospitalidad³, de modo que escapamos y huimos frente a la inhospitalidad, sin embargo, sigue ahí. Intentamos dejarla a un lado, pero sin embargo continua ahí acechante. Luchar contra lo inevitable, puede resultar en la medida que permanece ahí latente, un reencuentro desde una situación de

encubrimiento, que en definitiva lo que hace es ocultar una naturaleza que forma parte de nosotros. La inhospitalidad, pone al ser en el mundo ante la nada del mundo⁴, ante la cual se angustia el ser ahí en la angustia, inevitablemente la inhospitalidad termina rompiendo las barreras y situándonos frente a la nada que somos a través de la angustia. Angustia que nos embarga y de la que intentamos huir ante ese precipicio y vértigo que encontramos ante la nada, nuestra propia nada. La inhospitalidad, permanece cotidianamente encubierta del ser en el mundo⁵, Intentando constantemente eludir lo inevitable, mediante mecanismos y formas que encubren lo que somos. Pretendiendo escapar y huir frente a la inhospitalidad a través de una situación de encubrimiento de esa nada que somos a raíz de la angustia que nos embarga.

Angustia, que en Kierkegaard no se manifiesta respecto a la nada, sino con respecto a uno mismo⁶. Angustia que no requiere de ningún motivo, está latente en nosotros esperando manifestarse y mostrarnos nuestra propia nada. Es uno mismo quien la genera, desde la inevitabilidad del estar en el mundo sin refugios ni parapetos, una angustia que es si cabe, mucho más incisiva si proviene de nosotros mismos sin motivo aparente, dado que pone en entredicho la cotidianeidad en la que estamos sumergidos constantemente. Poniendo en cuestión todo lo que hasta el momento parecía firme y sin rupturas, situándonos frente a la nada que se esconde tras las formas y estructuras, cuyo origen es tan solo su propio nihilismo. Nihilismo que nos acerca al reencuentro con nosotros mismos desde lo que no somos, generando la perspectiva de lo que somos realmente, a través de las formas determinadas que nos remiten a su nihilidad, sin mayor refugio que la aceptación inevitable de lo inexistente⁶. Angustia inevitable de nosotros mismos que pone en entredicho todo lo que hasta el momento parecía firme, situándonos frente a la nada que somos.

Angustia, que sobreviene para Kierkegaard a la existencia en un instante, poniendo en contacto tiempo y eternidad «lo eterno es lo presente»⁷. Angustia, que no sabe de ningún tiempo cronológico y sí de la vivencia instantánea que emerge desde sí misma de manera inevitable, en la medida en que forma parte de nosotros. Una angustia que está ahí continuamente como parte inalienable de nosotros, emergiendo en cualquier momento y generando el concepto de temporalidad a partir del instante. Pone la naturaleza frente al individuo, en una angustia objetiva que identifica con la naturaleza, mientras que la angustia subjetiva es el individuo⁸. Creando una temporalidad completamente diferente a la habitual, a partir del instante, instante que genera un acercamiento a la naturaleza de la que formamos parte, situándonos en un espacio diferente a lo habitual. Instante que adquiere entidad por sí mismo sin comparativa de ningún tipo, a partir de una vivencia instantánea y un tiempo que va más allá de lo cronológico, acercándonos a una intemporalidad de la que formamos parte. Es el instante, el que nos pone en contacto con nosotros mismos desde un lugar más interno y profundo, chocando con ese refugio en el que nos pertrechamos habitualmente, que no sabe del tiempo cronológico y sí de la vivencia del instante.

Acercando al individuo la nada de la angustia, como un complejo de presentimientos que para Kierkegaard se reflejan a sí mismos⁹. El componente de la angustia es la nada a la que nos arroja, por lo que los presentimientos que poseemos proceden de nosotros mismos, al vernos y contemplarnos frente a la nada que somos. Presentimientos que no podemos eludir, dado que forman parte de nosotros, en cuanto que son mucho más que meros sentimientos, tienen que ver con ese estar presentes en el mundo sin subterfugios ni barreras. Genera todo un mundo

encontrado de emociones, que van más allá de las meras emociones, un previo desde los presentimientos. Hacernos eco de ellos, significa asumir una naturaleza que nos pone en contacto con la parte más abismal de nosotros mismos, dado que es parte de nuestra naturaleza que emerge de continuo, mostrándose a medida que no nos ocultamos ni ponemos filtros al respecto. En cuanto que manifiesta la nada que somos y nos constituye, en un mundo sin subterfugios en el que no queda otra salida salvo asumir esa parte abismal de nosotros mismos.

Kierkegaard nos persuade para relacionar la angustia con la libertad¹⁰. Una libertad en la que la angustia se presenta directamente sin subterfugios ni escapismos. Paradójica libertad que nos pone en presencia de nosotros mismos, cuando no ponemos ninguna interferencia a lo que realmente somos, en cuyo caso nos pone en contacto con quien está viviendo cada instante desde un abismo. Es la angustia, la compañera de viaje que nos muestra esa nada de la que formamos parte, en cuyo caso la libertad aparece por sí misma sin necesidad de elegirla, es ella la que se elige a sí misma a través de nosotros, haciéndonos eco de ella. Poniéndonos en presencia de nosotros mismos a partir de la vivencia del instante que nos pone en contacto con el abismo que somos frente a la nada.

Angustia, que para Kierkegaard expresa la perfección de la naturaleza humana, reapareciendo una perfección que escapa a toda referencia y nos lleva a un ser humano sin parámetros concretos y referenciales¹¹. Situándonos frente a quien somos desde el estado de no serlo, es decir, puesto que, hasta el momento, nos escapamos de nosotros mismos desde las negatividades y formas con las que nos eludimos. Pero a medida en la que somos más libres, vamos acercándonos a ese ser sin filtros ni escapismos, emergiendo una angustia inevitable al ponernos frente a la nada que somos y de la que formamos parte. Sin mayor referencia que un ser humano sin parámetros referenciales, en un estado de indiferenciación pretendiendo escaparnos a través de negatividades y formas.

Compara Kierkegaard la angustia con el vértigo, preguntándose, dónde reside la causa de la angustia <<así es la angustia el vértigo a la libertad>>¹². Libertad que fija la vista en el abismo de su propia posibilidad y echa mano de la finitud para sostenerse. Ante el inevitable de la libertad, seguimos refugiándonos y eludiéndonos en lo finito, a pesar de lo cual, dicha finitud son formas constitutivas de nada, que nos remiten si cabe con más fuerza a esa nada que nos rodea y de la que estamos formados. La angustia es el vértigo mismo que tiene mayor vigencia a medida que nos asomamos a nuestra propia nada, a través de la angustia que nos pone frente a ella. Un vértigo que es su propio vértigo, generado por ese no saber a qué aferrarte y un mundo aparentemente inhóspito, pero que somos nosotros sin filtros ni barreras. A partir de una libertad desde el abismo de nosotros mismos en la angustia que nos embarga, tras vernos envueltos por la nada que nos constituye, sin mayor refugio que aceptar dicha nada.

Sumidos en un profundo desamparo, en un lugar inhóspito creado por esa atmósfera de sonidos dodecafónicos, nos vemos sin embargo reflejados e identificados por las texturas de unas disonancias que nos persuaden para alejarnos y que sin embargo nos atrapan, descubriendo en dicha sonoridad una salida desde la soledad y el desasosiego que poco a poco va aclarándose y diluyéndose por sí mismo.

15.8 La angustia desesperanzada. Desasosiego

La desesperación, considera Kierkegaard, nos afecta a todos en el más profundo centro del alma <<una cierta inquietud, un desasosiego, una desarmonía, una angustia de algo desconocido>>¹³, manifestación que es una parte ineludible del ser humano. Angustia que no puede por menos que mostrarse constantemente, sin seleccionar el modo ni la manera en la que aparece ni a quien aparece, dado que su naturaleza es la de emerger para ponernos en contacto con nosotros mismos, desde el vacío que muestra esa nada que somos. Angustia de lo desconocido en la medida que no somos conscientes de lo que somos realmente, emergiendo lo que somos sin subterfugios, en cuyo caso reaccionamos con un inevitable desasosiego, sin embargo, es un desasosiego muy diferente, que nos está colocando constantemente frente a nosotros mismos. Desde ese vacío que muestra la nada que somos, a través de una angustia que nos acerca a ese ser humano arrojado a la existencia sin subterfugios.

La angustia en Adorno se muestra, en la impotencia de la música expresionista de Schönberg¹⁴. Impotencia generada por la angustia que nos pone en contacto con nuestra naturaleza, angustia que en el lenguaje musical se polariza hacia los extremos <<hacia gestos de shock, estremecimientos corporales y el vítreo contenido interno que hace rígida la angustia>>¹⁵. Es una angustia vital llena de energía y fuerza, que nos saca de nosotros mismo y se dirige a esa parte más ancestral.

La soledad, se revela en la angustia del solitario convertido en canon del lenguaje estético de las formas¹⁶. Los sujetos y la sociedad industrial se hallan, en una relación mutua de perenne contradicción comunicándose a través de la angustia¹⁷. Formas que remiten constantemente a su naturaleza respecto a su nihilismo, situándonos en una soledad visceral que nos coloca frente a esas formas sin forma, contradicción latente, que nuestra naturaleza huidiza aperece constantemente, sin haber otro medio de comunicación desde esta tesitura que la angustia. Curiosamente nos coloca en otro lugar diferente de lo hasta ahora conocido, dado que la angustia desde sí misma no puede ser un territorio conocido, sino vivido desde sí misma. Encontrando las contradicciones un puente o territorio desde el que comunicarse a partir de la soledad y la angustia.

La angustia metafísica de Bergman se traduce, en una estética de la conmoción interior. Destruídas en sus bases racionales, nos revela su trasfondo irracional¹⁸, influenciada por la filosofía de Kierkegaard y los representantes del existencialismo moderno. En títulos como *Sonrisas de una noche de verano*, Bergman pasa fugazmente <<de lo irónico a lo trágico, de lo racional a lo absurdo o de la alegría de vivir a la angustia y a la desesperación>>. Todo ello, envuelto en una nota de agrio pesimismo, Bergman nos acerca a nuestra verdadera conmoción interior que nos lleva a nuestro vacío, en un sin sentido que transluce el sentido latente de esa angustia¹⁹. Rompe y rasga todo lo preestablecido, llevándonos a lo considerado como irracional a través de palabras, que muestran la imposibilidad de concretar y definir lo que está más allá de nosotros.

La oscilación entre la angustia existencial y la mirada nostálgica hacia una fe lejanamente perdida, Bergman la pone en lo que ha llamado santidad humana, que patentiza como un halo de esperanza, siendo su símbolo una *Pietá*, que pone en escena en *Gritos y Susurros*²⁰. Bergman destila a través de sus personajes una angustia desesperanzada que tiene su expresión en una existencia humana vacía, totalmente desprovista de sentido²¹. Situándonos frente y junto a

nuestra propia existencia sin barreras, en un lugar especialmente vulnerable, pretendiendo eludirlo y reapareciendo desde sentimientos encontrados como la angustia desesperanzada a partir de una existencia humana vacía. Vacío respecto a todo ese mundo lleno de formas inexistentes, llevándonos a enfrentarnos con nosotros mismos respecto a lo que somos desde lo que no somos y nunca hemos sido, habiéndonos creído reflejarnos en ello.

En la mente de un Bergman de 79 años, surge la presencia de un clown que recuerda el temor y la angustia, idea de la muerte que despertó en su juventud, evocando la figura del compositor austríaco Franz Schubert, fallecido a los treinta y un años de edad. Reabre así, alguna de las cuestiones metafísicas planteadas en *El séptimo sello*, como las heideggerianas del ser en el tiempo y ser para la muerte. Tiempo que desde la angustia reaparece con otros tintes, acercándonos a la inexistencia del tiempo, reanudando la pregunta por el tiempo hasta ahora vigente y cayendo desde sí mismo ante su incoherencia interna²². Las cuestiones metafísicas, se van generando por sí mismas a través de esa angustia, que forma parte de nosotros sin encontrar respuesta. Es esa ausencia de respuesta, la que nos interroga frente a lo que hasta ahora estaba establecido, llevándonos a lugares de nosotros mismos aparentemente desconocidos, con los que sin embargo nos identificamos desde sentimientos encontrados.

Formas sin forma y contradicción latente que nos remite constantemente al nihilismo que palpita en una sonoridad dodecafónica donde la disonancia es un grito que nos sumerge en nuestro propio desasosiego.

Notas

1 Heidegger (1987), p. 209.

2 *Ibid*, p. 210.

3 *Ibid*, p. 313.

4 *Ibid*, p. 301.

5 *Ibid*, p. 302.

6 Kierkegaard (1982), p. 11.

7 *Ibid*, p. 12.

8 *Ibid*, p. 79.

9 *Ibid*, p. 81.

10 *Ibid*, p. 86.

11 *Ibid*, p. 92.

12 *Ibid*, p. 80.

13 Kierkegaard (2008), p. 43.

14 Adorno (2017), p. 45.

15 *Ibid*, p. 45.

16 *Ibid*, p. 46.

17 *Ibid*, p. 46.

18 Puigdomenech (2018), 50.

19 *Ibid*, p. 55.

20 *Ibid*, p. 62.

21 *Ibid*, p. 62.

22 *Ibid*, p. 65.

15.9 Angustia. Estado de ánimo ante la nada

Tatiana Facio en *El cuerpo psíquico y la libertad*, considera que lo que se está manifestando por medio de la angustia es la libertad, caracterizada por una obligación perpetuamente renovada de rehacer al ser libre, cuyos posibles aparecen como angustiosos, dado que su existencia depende solo de mí¹. Así pues, desaparece toda excusa, presentándose la libertad como el único fundamento de todos mis actos, angustiándose mi libertad por ser el fundamento sin fundamento de todo.

Larrañeta en *Antígona o don Juan: Kierkegaard y la tragedia*, manifiesta que Antígona ha guardado celosamente el secreto de su origen casi irreflexiva e inconsciente, hasta percibir de pronto la inmensa hondura del mismo. Es entonces cuando emergen la angustia y la pena², «la angustia es la fuerza del movimiento mediante el cual, la pena arraiga en el corazón humano. Este movimiento no es rápido como el de la flecha, sino sucesivo, sin existir de una vez por todas, sino en un constante devenir». Tragedia de *la Antígona* de Kierkegaard, que es una tragedia de la interioridad³, a más interioridad, mayor hondura de vida, a más hondura mayor riesgo, a más riesgo mayor incertidumbre, y a más incertidumbre, mayor zozobra. Penas más intensas, presentimiento de la muerte y la angustia fundamental, aquella que enfrenta al individuo con el destino y con la nada.

Tajafuerce en *Autorrealización y temporalidad en el concepto de la angustia*, muestra la angustia que devela la verdad existencial, desde y en la cual el individuo debe entenderse de manera radicalmente distinta, como desunión, como disfunción⁴. Dado que, a raíz de la pérdida del pie físico y espiritual, surge la angustia. Una experiencia de la angustia que es la condición sine qua non para llevar a cabo el proceso existencial. De manera que la experiencia de la angustia supone, una apertura radical del mundo para el individuo, y ese mundo no es otro que el de la propia interioridad⁵, subjetividad que se piensa a sí misma según sus posibilidades existenciales. En la que la angustia devela esa existencia como desunión y disfunción del individuo hacia un proceso existencial.

Los conceptos de espíritu, instante, temporalidad y de angustia, son para Tajafuerce sinónimos respecto a la interioridad del sujeto. Constituyendo la posibilidad fundamental desde donde debe partir repetidamente el individuo para existir, para venir a ser, para autorrealizarse⁶. Ahora bien, su realidad como posibilidad fundamental es precisamente dicha posibilidad, constituyendo la trascendencia de la temporalidad, de la mano de la angustia⁷, como horizonte

legítimo para la acción legítimamente subjetiva. En la que el instante cobra sentido en sí mismo como constitutivo de una temporalidad vertebrada por la angustia.

Grön en *El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard*, muestra que mientras que el temor al igual que la pena, está ligado a su objeto en la angustia, la persona se relaciona consigo misma, con su propia posibilidad⁸. Angustia que se ve como un fenómeno que forma parte de la existencia humana⁹, además de una manera radical por la que la determinación de lo que es la angustia, nos lleva a la comprensión de lo que es el ser humano en una relación y descubrimiento de sí mismo a través de la angustia.

Para Grön, cuando Kierkegaard habla del concepto de la angustia, está buscando el significado de la misma. Así, lo que importa es qué nos enseña la angustia sobre el hecho de ser persona¹⁰. Dado que la angustia muestra que el ser humano es un «yo» enfrentado con la tarea de devenir de sí mismo. De manera que Kierkegaard «abre» la antropología mediante el concepto de la angustia. En ese descubrimiento de uno mismo a raíz del abismo que se presenta frente a nosotros a través de la angustia.

Grön manifiesta que la angustia guarda relación con el tiempo, una angustia en la que se da la relación con una posibilidad futura. Posibilidad que sin embargo tiene un carácter especial, ya que la libertad como posibilidad de relacionarse, tiene como «objeto» de la angustia, «la nada»¹¹. A diferencia del temor, dicha angustia no va dirigida a nada concreto. Es la libertad misma, que aparece ante sí en la angustia como la nada de la posibilidad, o la nada de la angustia. Angustia como «el mostrarse de la libertad, que aparece ante sí misma en la posibilidad». Es en la angustia, donde el ser humano descubre su propia libertad como posibilidad, enfrentándose a la situación de tener que elegir él mismo¹². La angustia, pues, se refiere a ese futuro que es la posibilidad de la libertad, y su posibilidad de relacionarse dicha angustia con la nada que nos constituye.

Pegueroles en *La conciencia desesperada, en la enfermedad mortal, de Kierkegaard*, observa que no hay un solo hombre «que no sea un poco desesperado, que no sienta en el más profundo centro de su alma una cierta inquietud, un desasosiego, una desarmonía, una angustia de algo desconocido, o de algo con lo que no desea entablar conocimiento, una angustia ante una posibilidad de la existencia o una angustia por sí mismo». Esta afirmación no es sombría ni descorazonadora, «porque considera a cada hombre a la luz de la categoría de la máxima exigencia que lo reclama, la de que es espíritu»¹³. Un espíritu que atraviesa las diferentes fases de duda y desesperación a raíz de la inquietud y desasosiego que nos provoca la angustia de lo que a priori resulta ser algo desconocido.

Mientras que el tema de *La enfermedad mortal* es que el hombre es espíritu, Pegueroles afirma que en *El concepto de la angustia* es la libertad¹⁴. Cuya forma de angustia como desesperación, es la angustia de la inocencia como posibilidad de la libertad. En *El concepto de la angustia*, la grandeza de ser espíritu, al hombre le angustia. Pero, a la vez, esta misma experiencia de la angustia señala su grandeza. «El hombre no podría angustiarse si fuese una bestia o un ángel», pero al ser una síntesis, es capaz de la angustia. Es más, «tanto más perfecto será el hombre, cuanto mayor sea la profundidad de su angustia». Y al revés, «cuanto menos espíritu, tanto menos, angustia». En una palabra, «la angustia es una expresión de la perfección de la naturaleza humana»¹⁵. Que muestra la posibilidad de reencontrarnos con la libertad

superando la desesperación que genera la angustia, que nos muestra la grandeza de ser espíritu en cuya búsqueda se genera una angustia.

Reguera en *El existencialismo de dos seductores*, se pregunta, ¿Por qué la angustia impregna de algún modo la existencia humana? Muchos de los personajes de Bergman sondan de mil modos una posible respuesta¹⁶. Pero la singularidad del cineasta, como la del filósofo danés, consiste más bien en formular preguntas que en proporcionar respuestas específicas.

Considerando Reguera que el sentido trágico de la existencia es, una de claves que definen a la vez la filosofía de Kierkegaard y el cine de Bergman. De modo que *El concepto de la angustia* y *El tratado de la desesperación* son indicadores significativos de la vivencia existencial del filósofo. Mientras que *El séptimo sello*, *Gritos y susurros* o *El huevo de la serpiente*, muestran la mirada atormentada del cineasta. En ambos casos el concepto de posibilidad es fundamental. La posibilidad de elegir o no elegir, la posibilidad de elegir una forma de vida que supone renunciar a otra igualmente válida, la posibilidad de que la opción elegida termine en fracaso¹⁷. De modo que toda posibilidad existencial, contiene al menos dos caras, el lado gozoso de la existencia cuando se piensa un modo realizable de vida, y el lado trágico expresado mediante sentimientos como la angustia, el temor, el riesgo, la crisis o la desesperación.

Para Reguera, los problemas y las experiencias pueden ser similares, pero las vivencias de los mismos son, individuales, esto es, intransferibles en su sentido más subjetivo. Leyendo a Kierkegaard y visualizando a Bergman podemos relacionar sentimientos como los de angustia y temor. Pero dicha relación nunca podrá expresarse en términos de identidad. El filósofo y el cineasta se han propuesto comunicarnos sus vivencias. Pero la impresión que se tiene leyendo *El concepto de la angustia* y viendo *El manantial de la doncella* o *Los comulgantes* no es exactamente la misma¹⁸. Dado que muestran ese mundo subjetivo e intransferible en el que las vivencias cobran un sentido profundamente personal, aún a pesar de las similitudes, vivencias que por otra parte se plasman en atmósferas que en Bergman que pueden palparse visualmente, mientras que Kierkegaard nos lleva a ese mundo de texturas mágicas desde el silencio de la palabra.

Muñoz en *Las bases ontológicas del conflicto intersubjetivo en Sartre*, muestra la angustia como categoría del espíritu, que al soñar proyecta su propia realidad, una realidad que es nada. Una nada, que está viendo constantemente en torno suyo a la inocencia¹⁹. Por ello, el espíritu que sueña se convierte en una sugerencia de la nada, nada que engendra angustia. A partir de un soñar que proyecta su propia realidad, la cual se pierde en su propio sueño al conciliarse con la nada.

González García como compilador de *Filosofía y dolor*, considera a diferencia de la náusea que afecta al cuerpo, la angustia provoca la desolación del espíritu²⁰. Una náusea que obedece a la espontaneidad de la conciencia prerreflexiva de sí, existente en el propio cuerpo, mientras que la angustia es la reflexión de sí misma²¹. Sintetizando Sartre, la angustia de Kierkegaard y la de Heidegger²². Dando y concediendo una prioridad a lo corporal en cuanto manifestación directa y palpable del aspecto orgánico de lo absurdo, visto a través de un cuerpo que parece estar al margen de mí mismo con su propia vida en *La náusea*.

Angustia que adquiere su máxima amplitud en el grito callado y silencioso de una disonancia dodecafónica que remite a su propia interioridad, en cuyo silencio se refugia la necesidad de expresar lo inexpressable desde la impotencia de una cadencia inacabada y rota, en cuya ruptura encuentra sin embargo su camino.

Notas

- 1 Facio F (1980), p. 59.
- 2 Larrañeta (2003), p. 78.
- 3 *Ibid*, p. 80.
- 4 Tajafuerce (1995), p. 50.
- 5 *Ibid*, p. 51.
- 6 *Ibid*, p. 51.
- 7 *Ibid*, p. 51.
- 8 Grön (1995), p. 18.
- 9 *Ibid*, p. 18.
- 10 *Ibid*, p. 18.
- 11 *Ibid*, p. 20.
- 12 *Ibid*, p. 20.
- 13 Pegueroles (2005), p. 6.
- 14 *Ibid*, p. 9.
- 15 *Ibid*, p. 10.
- 16 Reguera (2007), p. 27.
- 17 *Ibid*, p. 28.
- 18 *Ibid*, p. 28.
- 19 Muñoz (1980), p. 18
- 20 González García (2010), p. 426.
- 21 *Ibid*, p. 426.
- 22 *Ibid*, p. 426.

16. Dolor, desgarro e insatisfacción

El dolor como constituyente esencial en la música dodecafónica, en la que dicho dolor adquiere entidad en sí mismo sin subterfugios de ningún tipo, proyectándose a través de la disonancia en toda su dimensión sin paliativos, como manifestación de ese proceso que se va

gestando internamente, relacionado existencialmente con esa nada, angustia y vacío que lo sustentan.

Cardona Suárez en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, advierte la orientación hacia una trascendencia, al lado del reconocimiento inmanente del vínculo corporal de nuestra existencia, es una salida genuina al sufrimiento universal¹. Cuya impotencia ante los acontecimientos del orden del mundo no es otra cosa más que <<la insatisfacción con nosotros mismos, consecuencia inevitable del desconocimiento de la propia individualidad, de la falsa presunción y de la temeridad que de allí nace>> (*El mundo como voluntad y representación*). Por lo tanto, podemos suponer que, en la segunda mitad de su obra fundamental, Schopenhauer trabaja en los caminos para recoger nuestra intención, de buscar una salida al incremento desmedido de la tristeza que inunda ahora a todo el mundo². Solo a partir de la renuncia a la omnipotencia y libertad incondicionada, esto es, solo en el claro reconocimiento de la propia debilidad e individualidad, se puede abrir un camino de salida a las aporías del dolor y del sufrimiento. Ante el reconocimiento de la impotencia ante los acontecimientos a raíz del desconocimiento de la propia individualidad.

Así, el deseo desbordado del individuo finito de una libertad absoluta, y el esfuerzo excesivo que de ahí resulta, observa Cardona que no son para Schopenhauer realmente el problema, ni la profunda insatisfacción que ello trae consigo. El problema radica en que esta exigencia, tenida por ilegítima, sea aniquilada en la propia finitud del individuo, constituyéndose entonces en su propio escándalo desolador, dado que él mismo se ve frustrado en y por su propia finitud constitutiva³. Se trata, entonces, de una determinación que hace fracasar la realidad de un absoluto puro. Dado que la finitud contrasta con ese deseo de libertad absoluta generando una profunda insatisfacción, que provoca la desolación e impotencia ante tal contradicción irresoluble.

Heidegger afirma que el dolor es la juntura del desgarró, el umbral que lleva a término el Entre y el Medio de los dos, que están separados en él. Un dolor que junta el desgarró de la Diferencia⁴, y que se constituye como la diferencia misma. De modo que la pura luz luce, sobre el umbral en el que es llevado a término el dolor⁵. Luz que luce aún a pesar del desgarró y del dolor, constituyéndose el dolor como la inevitable juntura del desgarró.

Adorno concibe la componente somática como la que recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, ha de cambiar, dado que <<padecer es algo perecedero>>⁶. Desde un dolor que sume su transitoriedad en la existencia sin una perspectiva estática sino dinámica.

Zúñiga en *Pensar la nada, ensayos sobre filosofía y nihilismo*, advierte que el dolor constituye toda una metafísica, la metafísica del dolor⁷, dado que el sufrimiento es lo que se sustrae a la idealización del pensamiento y su conceptualización teórica. Así, el individuo experimenta la negatividad del curso histórico, habiendo una mediación que le vincula a la sociedad en el dolor físico y psíquico⁸, que se sustrae al discurso racional y remite al individuo empírico. En el que el dolor adquiere su propia corporeidad a través de un sufrimiento que se sustrae a toda ideación conceptual y nos arraiga a la existencia.

Mostrándonos Nuria González en *Complejo atonal*, que son la estética y el lenguaje del sufrimiento, los que son concebidos por Adorno como <<momentos de conciencia del desgarró

histórico-natural>>, llevando también, la huella de la reconciliación⁹. <<Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y sus desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece. La negatividad consumada, cuando se la tiene a la vista sin recortes, compone la imagen invertida de lo contrario a ella. Para que adquiriera validez no solo hay que extraerlo primariamente de lo que es, sino que también, y por lo mismo, está afectado por la deformación y la precariedad mismas de las que intenta salir>>¹⁰. Buscándose en lo trastocado, enajenado desde sus grietas y desgarros, esa negatividad consumada que muestra su imagen invertida en la huella de su conciencia que se constituye histórica-natural.

Grietas y desgarros que tienen su manifestación en un dodecafonismo transido de tensiones constantes e inevitables, en las que el contraste y la contradicción forman parte de su expresión a través de las tensiones y shocks, desde cuya perspectiva adquiere corporeidad todo ese mundo enajenado que recobra su luz desde sí mismo.

Considerando Nuria González que la estética del sufrimiento de Adorno es, compartida por nombres como Ludwig Wittgenstein, Arnold Schönberg, Karl Kraus, Georg Trakl o Adolf Loos¹¹. Cuyo contexto estético-filosófico, vendrá marcado por una clara concepción ascética del arte y una voluntad de contrición y sufrimiento¹², atravesada por una <<angustia de contaminación>>, frente a la realidad circundante. En la que el dolor adquiere ese carácter ascético, asumido en un contexto de purificación a través del sufrimiento y la contrición.

La carga atonal terminó por derrumbar el edificio tonal para Nuria González. Constituyéndose una nueva realidad expresiva, según Adorno, que no racionaliza, ni censura en la trasposición a una <<imagen>> musical, frente al proceso de abstracción que registra el <<dolor real>>. Situado en la posición más débil¹³, el arte se enfrenta a lo dejado de lado, a lo inútil, a lo no pensado, sabedor de que la esperanza solo vive en lo caído, lo transitorio. Adquiriendo una prioridad ese dolor que es llevado al primer plano tras haber sido dejado de lado y que sin embargo constituye el dolor real más allá de cualquier abstracción.

Un dolor real que emerge directamente sin intermediarios en un sonido fenomenológico que emerge preontológicamente sin filtros de ningún tipo y nos muestra la existencia descarnada.

Pousseur en *Música, semántica, sociedad*, observa un arte desgarrado entre dos polos contradictorios, arte característico de una época que se busca a sí misma entre el recuerdo nostálgico de un orden acabado y la búsqueda de un orden nuevo con el que realmente no se llega a un acuerdo¹⁴. Sustrayendo lo que realmente está aconteciendo por esa prevalencia añorante en la que lo nostálgico da al traste con lo que acontece y cuyo proceso conlleva un inevitable desacuerdo.

Para Schopenhauer, La vida en sí, la voluntad y la existencia misma, se constituyen como un dolor perpetuo, en parte despreciable y en parte espantoso. Sin embargo, esta misma vida considerada como mera representación o reproducida por el arte, se emancipa del dolor¹⁵, constituyéndose como todo un espectáculo. De modo que la voluntad que se objetiva y permanece en constante sufrimiento¹⁶, es concebida como un conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo¹⁷, convirtiéndose en el fin del artista. Recuperándose ese

dolor desde el dolor mismo a partir de su fluidez en el arte, sin concebirlo estáticamente como un añadido.

Fluidez del dolor que se muestra desde su silencio sonoro dodecafónico, atravesado por un proceso interno de tensiones que se solapan en una contraposición constante de desgarros y grietas que se suceden desde la cadencia interna de su propio proceso.

A medida que la voluntad se hace más intensa, el dolor advierte Schopenhauer, se nos revela de un modo más evidente¹⁸. Así, el dolor en el sistema nervioso de los vertebrados llega a su máximo, y se desarrolla en la proporción en que crece la inteligencia¹⁹. De manera, que a medida que el conocimiento se hace más claro y la conciencia se desarrolla, el dolor aumenta, llegando a culminar en el hombre²⁰. Precisamente, cuanto más lucidez de conocimiento posee el hombre y más elevada es su inteligencia, más violentos son sus dolores²¹. De modo que el genio es el que más padece²², en cuya esencia toda vida es dolor²³. Asumiendo los dolores que han ido emergiendo a raíz de la conciencia, desde un asimilarlos sin rechazar ninguno de ellos, como puerta de entrada al descubrimiento de sí mismo.

Una voluntad que Schopenhauer considera está condenada al dolor, de modo que cuando ha satisfecho todas sus aspiraciones siente un vacío aterrador²⁴, un tedio, es decir, la existencia misma se convierte en una carga insoportable. Constituyéndose la vida como péndulo²⁵, dado que oscila constantemente entre el dolor y el hastío. Siendo el deseo por naturaleza doloroso²⁶, dado que, al aparecer bajo una nueva figura, la necesidad vuelve una y otra vez. De modo que La soledad, el vacío y el aburrimiento nos atormentan²⁷, luchando contra ellos tan dolorosamente como contra la necesidad. Sin embargo, los esfuerzos incesantes para desterrar el dolor no consiguen otra cosa que variar su figura²⁸, que es primordialmente carencia, necesidad y cuidados por la conservación de la vida. Dolor que sale al paso en mil formas distintas y circunstancias, como pasiones sexuales, amores desgraciados, envidia, celos, odios, terrores, ambición, codicia o enfermedades²⁹. De modo que cuando el dolor no puede revestir otra forma, toma el ropaje gris y tristón del fastidio y el aburrimiento³⁰. Un dolor inevitable que pretendemos eludir a través de aspiraciones que nos llevan a un vacío insoportable, dado que seguimos haciendo esfuerzos incesantes para desterrar un dolor que es constitutivo.

Lejos de luchar contra él, el dolor se muestra en toda su plenitud en la música dodecafónica, adquiriendo volumen y entidad por sí mismo, lejos de desecharlo es asumido y vivenciado en completamente, dejando que lleve a cabo su propio proceso interno sin coartarlo.

López Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, observa la estructura de la vida y en especial la humana, que es esencialmente dolor³¹ para Schopenhauer. Nacemos con llanto y sin saber por qué, nuestra vida es un devenir plagado de obstáculos e insatisfacciones³². Permaneciendo en el fondo de lo real, una voluntad insatisfecha³³. Siendo el arte la realización acabada de la existencia, cuya vida en sí es perpetuo dolor. Sin embargo, esta misma vida considerada como representación en el arte, es una vivencia emancipadora del dolor³⁴. Un dolor que se constituye como un medio para alcanzar la perfección³⁵. Sin ser tanto el dolor como el proceso que se lleva a cabo, a raíz de la toma de conciencia, la cual genera a través de las rupturas y descubrimientos, procesos inevitables de dolor que son asumidos y encauzados en la medida en que se van interiorizando.

El vivir del hombre para López Sáenz es agitarse satisfaciendo deseo tras deseo, sin llegar a la calma. Cuya satisfacción de esos deseos, está repleta de obstáculos³⁶, es por ello, que la vida se constituye como una carrera de sufrimientos, siendo esencialmente dolor. Dolor que se acrecienta en el hombre, dado que su inteligencia le hace ver que la vida es algo efímero³⁷, en la que no le es posible conseguir su fin. De modo que, a mayor conciencia mayor dolor³⁸, haciendo Schopenhauer del dolor la sustancia absoluta de la vida³⁹. Así, desde el momento en que el dolor o lo agradable son existidos por la conciencia, manifiestan a su vez su facticidad y contingencia, siendo a través de un fondo de náusea⁴⁰ como dicho dolor se desvela. Agitación por conseguir los deseos plagada de obstáculos, constituyéndose la vida como una carrera de sufrimientos, generando nosotros mismos ese dolor a raíz de la inquietud ante la insatisfacción y la falta de conciencia de dicho dolor respecto a su naturaleza.

Pegueroles en *El instante y el tiempo, el instante y la repetición en el pensamiento de Kierkegaard*, concibe la desesperación, como una enfermedad propia del espíritu del yo⁴¹, y por consiguiente puede revestir tres formas, la del desesperado que ignora poseer un yo, la del desesperado que no quiere ser sí mismo y la del desesperado que quiere ser sí mismo. En definitiva, el hombre ya es espíritu, pero ha de llegar a ser espíritu⁴², es decir, ha de aceptar desde una opción libre el origen y la búsqueda de su fundamento. Si se niega a esta opción, el hombre estará desesperado y vivirá la íntima contradicción de no ser lo que es. <<¿De dónde viene la desesperación? De la relación en que la síntesis se relaciona consigo misma>>. Sin poder revertir el hombre lo que es en sí mismo, respecto a asumir que el hombre ya es espíritu, por lo que cualquier alternativa choca con su propia naturaleza. En definitiva, dejándonos conducir por la aceptación de dicho espíritu, en una búsqueda en definitiva de lo que ya somos.

En un dejarnos llevar por esa necesidad interna que nos atraviesa aún a pesar de nosotros mismos en la música dodecafónica y que tratamos de justificar o estructurar, cuya estructura se va configurando a medida en la que los sonidos van emergiendo.

Aparentemente para Pegueroles, las fórmulas de la desesperación son dos, <<que uno desesperadamente no quiera ser sí mismo>> o <<que uno desesperadamente quiera ser sí mismo>>⁴³. Pero la segunda fórmula se reduce a la primera, dado que, en la primera, el desesperado no quiere ser sí mismo, es decir, no quiere ser el yo que realmente es⁴⁴. En la segunda, el desesperado quiere ser sí mismo, pero <<el yo que desesperadamente quiere ser, es un yo que él no es [...], es un yo de su propia invención>>. Por tanto, para Kierkegaard, <<la fórmula de toda desesperación es que uno desesperadamente no quiera ser sí mismo>>⁴⁵. Al ser ese yo inexistente el que genera dicha búsqueda, en una contradicción infinita, dada su creación ilusoria.

Una música dodecafónica en la que el sonido tiene su propio protagonismo, de modo que no se produce sino una captación directa de lo que acontece preontológicamente, sin un previo, mediación o existencia de un yo, dejándonos envolver por el sonido que emerge directamente desde sí mismo, relacionándonos con la existencia que se configura en el instante y espontáneamente.

El hombre desesperado, no puede deshacerse de sí mismo, afirma Pegueroles, dado que <<aquel poder que lo fundamenta es el más fuerte y le constriñe a ser el yo que él no quiere ser>>⁴⁶. Cuya vida es una muerte y su enfermedad es mortal, pero la muerte no llega nunca⁴⁷.

<<Si no hubiera nada eterno en nosotros, entonces nos sería imposible desesperarnos. Por otra parte, si la desesperación fuese capaz de destruir nuestra alma, entonces tampoco existiría en modo alguno la desesperación>>⁴⁸. De modo que se produce una búsqueda insaciable de lo que ya somos, pero con la constante de finitud que nos constriñe frente a la infinitud que nos constituye a partir de esa búsqueda que está más allá de nosotros en cuanto a que está dentro de nosotros, a la cual llegamos tras asumir nuestra finitud.

La desesperación para Pegueroles se da raras veces. <<Lo que sucede es que la gente, siguiendo esta consideración vulgar, no tiene ni idea de la desesperación [...]. A este modo vulgar de ver la cosa, se le escapa por completo el hecho de que una forma de desesperación sea precisamente, la de no estar desesperado, la de estar ignorante de que uno es un desesperado>>⁴⁹. <<Sin entender lo que el espíritu sea, no hay manera de entender tampoco la desesperación>>. Una desesperación que no es una enfermedad del cuerpo, ni una enfermedad del alma, siendo una enfermedad del espíritu⁵⁰, <<la desesperación es un fenómeno del espíritu, relacionada con lo eterno>>. Por lo que nos conformamos a nosotros mismos a partir de un yo que se autojustifica y lleva a cabo una búsqueda en la que se afirma a sí mismo respecto a la supuesta no desesperación desde una desesperación latente.

Sus síntomas son *dialécticos*, dice Pegueroles. <<Y así, no estar desesperado puede significar el estar desesperado, como que se encuentra curado de la desesperación sufrida. De modo que la tranquilidad y el sosiego, pueden significar que se está desesperado, es más, esta tranquilidad y sosiego pueden indicar desesperación. Pero también pueden significar que se ha superado la desesperación y se ha alcanzado la paz>>⁵¹. Una desesperación dialéctica, de modo que <<el no haber experimentado jamás esta sensación de malestar es, un síntoma de desesperación>>. En un proceso el en que la misma desesperación forma parte de una evolución en la que se vive y se asimila dicha desesperación. En definitiva, resultado del desdoblamiento que el ser humano lleva a cabo consigo mismo, en parte desde un yo ilusorio contrapuesto a la vivencia que en parte es abstraída.

De modo que el hombre no es solamente una síntesis de alma y cuerpo para Pegueroles, sino que además es espíritu. Cuya desesperación consiste, en que <<el hombre no tenga conciencia de estar constituido como espíritu>>⁵², de modo que <<la dicha no es ninguna categoría del espíritu, es por ello, por lo que dentro y en lo más hondo y oculto del corazón de la dicha, habita también la angustia que es desesperación>>. Así pues, <<la desesperación es un fenómeno completamente universal>>⁵³. De modo que, <<la mayoría de los hombres, viven sin tener conciencia de estar constituidos como espíritu, de manera que todas esas seguridades de la que hablan, así como toda esa alegría satisfecha de vivir, no son en realidad sino desesperación>>. Distinguiendo Kierkegaard, la desesperación según la conciencia, la desesperación inconsciente y la desesperación consciente⁵⁴. Concediendo una especial importancia a la desesperación consciente e inconsciente. Se hace necesario una conciencia desde el hecho en sí sin abstracciones ni mediaciones subjetivas, permitiendo que lo que acontece se muestre directamente previo a cualquier reflexión, con lo que se preservaría de un pensamiento reflexo.

<<El yo (como espíritu), es una síntesis consciente, dice Pegueroles, que se relaciona consigo misma y cuya tarea consiste en llegar a ser sí misma>>, de modo que la tarea del hombre es la de llegar a ser lo que es, dado que ya es espíritu, aunque todavía no lo sea⁵⁵. <<Un yo (como

espíritu) que siempre está en devenir, en todos y cada uno de los momentos de su existencia, puesto que, en cuanto posible no existe realmente, sino que es algo que ha de hacerse. Por lo tanto, el yo no es sí mismo, mientras no se haga sí mismo, y el no ser sí mismo es la desesperación». Haciéndose necesario la visión en perspectiva de nosotros mismos respecto a captar el espíritu sin estar enmascarado por un yo inexistente, que pudiera llevarnos a una ideación supuestamente espiritual, resultado de la abstracción de un yo.

Los hombres en general «viven solamente en las categorías que están al ras de los sentidos»⁵⁶, dice Pegueroles, desde las categorías de lo agradable y lo desagradable. Tras haberse despedido del espíritu. Sin tener el coraje de correr el riesgo y soportar ser espíritus». Es en la desesperación inconsciente, donde el hombre ignora que está desesperado, ignorando que es espíritu⁵⁷. Desesperación propia de quien no se atreve a ser sí mismo, a ser espíritu⁵⁸. Nos resulta especialmente difícil ser lo que ya somos, precisamente por la sencillez de captarnos tal cual somos nítidamente sin intermediarios, dado que solemos mediatizar la visión de nosotros mismos a través de un yo o un ego inexistente, que supuestamente otorga una perspectiva pero que responde a parámetros estrictamente idealizados a partir de un yo inexistente.

La música dodecafónica es una constante llamada de atención a partir de los sonidos directos que emergen preontológicamente sin mediatizaciones ni filtros, articulándose corporalmente en la existencia de la que forman parte. Siendo tal la magnitud del sonido y su textura palpable que elude cualquier ideación de un yo.

Suárez en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, observa que solo a partir de la renuncia a la omnipotencia y libertad incondicionada, en el reconocimiento de la propia debilidad e individualidad, se puede abrir un camino de salida a las aporías del dolor y del sufrimiento⁵⁹. Una libertad incondicionada que pasa por un dejar de abstraernos a partir de un yo inexistente que condiciona y lleva a cabo una abstracción idealizada, de manera que cualquier captación de la libertad incondicionada pase por la observación de la individuación desde sí misma.

González García en *Filosofía y dolor*, afirma que el dolor representa una de las experiencias fundamentales y constitutivas de la existencia humana⁶⁰. Un dolor que se manifiesta en el hombre con su intensidad más fuerte y sufrida, dado que él no se determina únicamente por las circunstancias momentáneas ligadas a la realidad concreta del presente, sino por aquellos «pensamientos abstractos»⁶¹ que se apropian del porvenir y que le oprimen con su peso, «mucho más doloroso que los dolores físicos». De modo que cada hombre lleva consigo, la «inagotable fuente del dolor», en cuya consciente aceptación, recae la capacidad de «no perder el goce» de la vida misma, de la cual es parte inevitable⁶². A raíz de esa representación que a partir de pensamientos abstractos nos oprimen desde su inexistencia, es decir, al estar idealizados, dicha abstracción es difícil de observar dado que los hemos generado nosotros mismos desde un yo inexistente, propiciando una fuente inagotable de dolor.

Un dolor advierte González García, que tiene en sí un elemento de irreducible incomunicabilidad, enraizado en el fondo, por muchos aspectos oscuros e insondables de la subjetividad misma⁶³. Implicando la adquisición del sentimiento de sí por parte del individuo, que a través de él se percibe como este «yo sufriente» que implica su constitutiva e imprescindible relación con el mundo externo⁶⁴. A partir de un nexo que une la visión del dolor

humano, con la adquisición del sentimiento de sí por parte del hombre⁶⁵, experimenta al mismo tiempo la solidez y la extrema fragilidad de la propia condición. Cuyo dolor se objetiva y se vuelve comunicable⁶⁶, haciéndose él mismo creación de lenguaje. Un dolor enraizado en la subjetividad misma y que resulta sumamente difícil despojar de esa percepción de yo sufriente, que parece conectarnos con el mundo externo. Un filtro generado subjetivamente y que, sin embargo, le damos y concedemos una enorme verosimilitud.

Advirtiendo González García que si «las lágrimas pertenecen al dolor y la sonrisa a la serenidad», entonces «la sonrisa en el llanto denota este estar pacificado en sí también en el tormento y en el sufrir»⁶⁷. Cuyo grito de dolor en sí mismo, no constituye ningún arte, dado que permanece mudo perdiéndose en su indiferencia. Solamente en el arte se libera del espesor empírico y material que lo reduce a simple particularidad, para traducirse en el «dulce sonido del lamento» que penetra y purifica todo dolor transformando el sufrimiento en placer, y el padecimiento en goce⁶⁸. En un proceso de asimilación y transmutación de un dolor que se concibe desde su fluidez a partir del arte, captándolo sin estar cerrado sobre sí mismo y a partir de la perspectiva que otorga lo artístico. Liberándolo de ese espesor y constituyéndose desde la ligereza.

Es precisamente a través de la música dodecafónica como el dolor adquiere su entidad dinámica y fluida liberada de esa captación rígida y cerrada del mismo. Captándose el dolor en toda su amplitud, pero con la diferencia de observarlo dinámicamente en un proceso que se manifiesta desde sí mismo, permitiendo que adquiriera su volumen y entidad completamente, con lo que se permite que dicho dolor siga su proceso interno y se equilibre por sí mismo a través de las disonancias que se encauzan a través del contraste y la contraposición.

«Toda vida es esencialmente dolor»⁶⁹, afirma González García, en la cual el mundo es para Schopenhauer voluntad ciega en perpetua contradicción consigo misma⁷⁰, por tanto, todos los fenómenos que nacen de ella y a ella vuelven, son expresión de esa insatisfacción y esa lucha, en la que yo soy mi propio dolor, sin ser diferente a mí. Aconteciendo en cada hombre como el microcosmos que es, y así sucede de forma análoga en el universo, de modo que lo que me sucede a mí les sucede a los demás y al mundo en su totalidad⁷¹. Insatisfacción y lucha instaurada en la propia esencia del ser humano a raíz de la voluntad ciega que perpetua la contradicción consigo mismo. Donde mi esencia es la voluntad nunca satisfecha⁷², cuya naturaleza es su aspiración infinita y perpetuamente insatisfecha⁷³. Una Insatisfacción que provoca un dolor anterior a cualquier experiencia, dado que es estructural al vivir mismo⁷⁴. De modo que nuestro sentimiento de infelicidad está determinado a priori, por lo tanto, cualquier lucha contra el dolor es inútil⁷⁵, sin ser posible desterrarlo. De manera que todo esfuerzo por desterrar el dolor no consigue otra cosa que variar su figura⁷⁶. Una voluntad nunca satisfecha desde una aspiración infinita que provoca un dolor a partir de un yo que crea dicha percepción, por lo que se genera una insatisfacción e infelicidad a priori previa a la captación de cualquier experiencia, en un proceso que se retroalimenta a sí mismo.

Dentro de ese arco que va de la miseria al hastío, nos dice González García que Schopenhauer enumera una serie específica de sufrimientos⁷⁷, las enfermedades físicas y psíquicas, el miedo a perder la salud, a perder a los seres queridos, a no ser amados o el miedo a la soledad, en un progresivo debilitamiento del cuerpo y la pérdida de facultades. Considerando un error innato,

el creer que hemos venido a este mundo para ser felices⁷⁸, dado que el mundo y la vida no están hechos para albergar una existencia dichosa. Una vida que se muestra especialmente ordenada para que no seamos felices⁷⁹, es decir, el fin de la vida es el dolor y no la felicidad. Así la voluntad, en la misma medida en que se manifiesta, produce dolor, de modo que, a mayor voluntad, mayor dolor⁸⁰. Sin embargo, el hombre compasivo trastoca dicha voluntad⁸¹, compartiendo el dolor y la suerte de la humanidad entera. Insistiendo Schopenhauer en que la tristeza vale más que la alegría, puesto que aquélla descubre lo que verdaderamente vale⁸². Dolor, que no se contenta con purificar al hombre, sino que es una fuerza que lo salva⁸³. Un mundo y una vida que no están hechos para albergar la felicidad ni una existencia dichosa, dado que el fin de la vida es el dolor, por lo que no es que haya dolor, sino que no terminamos de asumir que la vida en sí misma es dolor. Un dolor enraizado a la existencia que conlleva el que a mayor voluntad y conciencia mayor dolor.

Sófocles cifraba la tragedia humana en la imposibilidad de evitar el dolor⁸⁴, nos dice González García, un dolor, que es uno de los grandes temores de la humanidad⁸⁵, configurándose en la filosofía de la existencia como dolor ontológico⁸⁶. Así pues, en *El ser y la nada* de Sartre, se muestra la experiencia vivida del dolor⁸⁷, ya sea como modo específico de conciencia o como fruto de la intencionalidad en el mundo, de manera que Sartre considera al cuerpo como el soporte del dolor⁸⁸. Siendo en la enfermedad, donde el cuerpo es dado y lo intuyo a través del sufrimiento⁸⁹, no lo veo, pero sé que es mi dolor. Sartre escoge el dolor psíquico, como ejemplo del existir respecto a esa contingencia que nos hace sufrir⁹⁰. Ocupándose del dolor como ser-para-sí⁹¹, es decir, la facticidad como una de las tres dimensiones del ser corporal. Dolor que tiene la virtud de hacernos tomar conciencia de nuestro cuerpo⁹², recordándonos el valor de la vida y de la existencia plena, constatada por Sócrates en el Fedón⁹³, a través de la dialéctica del placer y del dolor. Un dolor ontológico de la existencia humana, considerado como el modo en el que la conciencia se hace consciente de sí misma, a través del cuerpo como soporte del dolor. Siendo a través de la enfermedad y el sufrimiento, el medio a través del cual percibo el cuerpo.

En la medida en la que el dolor se manifiesta libre y abiertamente, sin restricciones de ningún tipo en la música dodecafónica a través de las disonancias, el dolor lleva a cabo su proceso emergiendo tal como acontece, sin una disociación ni restricción, asumiendo y asimilando todo el proceso tensional de las diferentes disonancias, que se contrarrestan y equilibran contrapuntísticamente unas a otras, reequilibrándose el dolor desde el contraste y la contraposición.

Bloch, muestra al hombre a través de Orfeo en el Hades, escuchando en medio de los dolores, el silbido de los ángeles en el cielo⁹⁴. Viviendo la carencia como un sueño que conlleva y causa dolor⁹⁵.

Mientras que Becquett en *Esperando a Godot*, nos muestra el mundo de las lágrimas, <<las lágrimas a menudo son inmutables. Cuando alguien empieza a llorar, alguien deja de hacerlo en otra parte. Lo mismo sucede con la risa>>⁹⁶

Hölderlin nos habla del corazón y el dolor a través de los *Poemas de la locura*.

Calmado en mi corazón

Dulcemente cada espina

Cuando más oscuro es el sentido

Del dolor del pensamiento y del Arte⁹⁷.

Hesse en *El lobo estepario*, nos acerca al dolor desde la insatisfacción de lo absurdo y lo anodino. <<Estos días llevaderos, a ras de tierra, en los que no se atreven a gritar ni el dolor ni el placer, donde todo no hace sino susurrar y andar de puntillas>>⁹⁸. <<No soporto con facilidad precisamente esta semisatisfacción, que al poco tiempo me resulta intolerablemente odiosa y repugnante, y tengo que refugiarme desesperado en otras temperaturas, a ser posible por la senda de los placeres y también por necesidad por el camino de los dolores>>⁹⁹. <<Cuando he estado una temporada sin placer y sin dolor, y he respirado la tibia e insípida soportabilidad de los llamados días buenos, entonces se llena mi alma infantil de un sentimiento tan doloroso y de miseria, que al adormecido dios de la semisatisfacción le tiraría a la cara satisfecha la mohosa lira de la gratitud, y más me gusta sentir dentro de mí arder un dolor verdadero y endemoniado, que esta confortable temperatura de estufa>>¹⁰⁰. <<En lugar de estrechar tu mundo, de simplificar tu alma, tendrás que acoger cada vez más mundo, tendrás que acoger a la postre al mundo entero en tu alma dolorosamente ensanchada, para llegar acaso algún día al fin, al descanso>>¹⁰¹.

Por su parte, Ingmar Bergman nos muestra el dolor en su búsqueda espiritual en *La linterna mágica*. <<Durante toda mi vida consciente, me había debatido en una relación con Dios dolorosa y sin alegría>>¹⁰².

Notas

1 Cardona Suárez (2012), p. 221.

2 *Ibid*, p. 221-222.

3 *Ibid*, p. 223,

4 Heidegger (1987), p. 25.

5 *Ibid*, p. 25.

6 Adorno (1975), p. 204.

7 Zúñiga (2007), p. 354.

8 *Ibid*, p. 354.

9 González, González (2009), p. 53.

10 *Ibid*, p. 53.

11 *Ibid*, p. 60.

12 *Ibid*, p. 60.

13 *Ibid*, p. 101.

14 Pousseur (1984), p. 47.

15 Schopenhauer (1983), p. 211.

16 *Ibid*, p. 211.

17 *Ibid*, p. 211.

18 *Ibid*, p. 243.

19 *Ibid*, p. 243.

20 *Ibid*, p. 243.

21 *Ibid*, p. 243.

22 *Ibid*, p. 243.

23 *Ibid*, p. 243.

24 *Ibid*, p. 244.

25 *Ibid*, p. 244.

26 *Ibid*, p. 246.

27 *Ibid*, p. 246.

28 *Ibid*, p. 246.

29 *Ibid*, p. 246.

30 *Ibid*, p. 246.

31 López Sáenz (2002), p. 92.

32 *Ibid*, p. 92.

33 *Ibid*, p. 93.

34 *Ibid*, p. 94.

35 *Ibid*, p. 102.

36 *Ibid*, p. 91.

37 *Ibid*, p. 91.

38 *Ibid*, p. 91.

39 *Ibid*, p. 91.

40 *Ibid*, p. 172.

41 Pegueroles (2005), p. 5.

42 *Ibid*, p. 6.

43 *Ibid*, p. 6.

44 *Ibid*, p. 6.

- 45 *Ibid*, p. 6.
- 46 *Ibid*, p. 6.
- 47 *Ibid*, p. 6.
- 48 *Ibid*, p. 6.
- 49 *Ibid*, p. 6.
- 50 *Ibid*, p. 6.
- 51 *Ibid*, p. 6.
- 52 *Ibid*, p. 7.
- 53 *Ibid*, p. 7.
- 54 *Ibid*, p. 7.
- 55 *Ibid*, p. 7.
- 56 *Ibid*, p. 7.
- 57 *Ibid*, p. 8.
- 58 *Ibid*, p. 8.
- 59 Suárez (2012), p. 221-222.
- 60 González García (2010), p. 217.
- 61 *Ibid*, p. 218.
- 62 *Ibid*, p. 218.
- 63 *Ibid*, p. 219.
- 64 *Ibid*, p. 219.
- 65 *Ibid*, p. 220.
- 66 *Ibid*, p. 221.
- 67 *Ibid*, p. 228-229.
- 68 *Ibid*, p. 229.
- 69 *Ibid*, p. 263.
- 70 *Ibid*, p. 263.
- 71 *Ibid*, p. 266.
- 72 *Ibid*, p. 266.
- 73 *Ibid*, p. 266.
- 74 *Ibid*, p. 268.
- 75 *Ibid*, p. 268.

- 76 *Ibid*, p. 268.
- 77 *Ibid*, p. 286.
- 78 *Ibid*, p. 289.
- 79 *Ibid*, p. 289.
- 80 *Ibid*, p. 289.
- 81 *Ibid*, p. 289.
- 82 *Ibid*, p. 294.
- 83 *Ibid*, p. 294.
- 84 *Ibid*, p. 381.
- 85 *Ibid*, p. 381.
- 86 *Ibid*, p. 382.
- 87 *Ibid*, p. 383.
- 88 *Ibid*, p. 401.
- 89 *Ibid*, p. 401.
- 90 *Ibid*, p. 401.
- 91 *Ibid*, p. 402.
- 92 *Ibid*, p. 407.
- 93 *Ibid*, p. 407.
- 94 Bloch (1980), p. 195.
- 95 Bloch (1979), p. 11.
- 96 Beckett (2018), p. 45.
- 97 Hölderlin (1985), p. 89.
- 98 Hesse (2018), p. 37.
- 99 *Ibid*, p. 37.
- 100 *Ibid*, p. 37.
- 101 *Ibid*, p. 87.
- 102 Bergman (2018), p. 217.

17. Sufrimiento y dolor. La tragedia

17.1 Dolor, llanto y grito en el Laoconte

Leasing en el *Laoconte*, considera el rostro de *Laoconte*, como una muestra de su dolor a través de los lamentos y gritos¹. «Es a través de los gritos, lágrimas e imprecaciones como los seres humanos se expresan, sin embargo, la corrección prohíbe los gritos, desde una valentía pasiva y sufriente»². El griego, sentía y temía, exteriorizando sus dolores y penas³, «tal que Filoctetes, quemándose, gimiendo, llorando y gritando»⁴. «Gritos de dolor que destruye al sujeto»⁵. Gritos ante el insoportable dolor, Filoctetes grita terribles manifestaciones de dolor⁶.

Produciéndose una empatía en el *Laoconte* con el dolor físico⁷, «desde una grandeza moral del griego, cuyo dolor, no impide las lágrimas, ni el abandono del ánimo»⁸. Unos héroes en la tragedia que expresan su dolor⁹. Un dolor que impulsa a Hércules al furor, la rabia y la venganza¹⁰. Y al Laoconte de Virgilio a gritar su dolor, a pesar de tener poderosas razones para no hacerlo¹¹. «Heridas que se representan de un modo más vivo que una enfermedad, por muy dolorosas que éstas sean»¹². En imágenes de desesperación, que provocan una gran compasión, inundando la totalidad de nuestra alma¹³.

«No hay compasión mayor ni que más inunde la totalidad de nuestra alma, que la que se mezcla con imágenes de desesperación»¹⁴ nos dice en el *Laoconte*. «Sentimientos y pasiones, que aun empatizando con los demás en grado mínimo, resultan chocantes cuando se las presenta con excesiva violencia»¹⁵. Es en la obra de Sófocles, donde se oyen más las quejas y gritos¹⁶, «en la que las partes fundamentales del cuerpo están lo más libres posible, sin que sobre ellas actúe presión exterior alguna, que pudiera modificar o debilitar el juego de nervios, ni de los músculos en tensión»¹⁷.

Como en la obra de *El Laoconte*, la música dodecafónica, muestra sus nervios en el grito, el llanto y la queja a través de las disonancias dodecafónicas, dejando que el dolor, el furor y la rabia vibren a través de sus armónicos.

17.2 Sufrimiento

Nuria González en *Complejo atonal*, considera que El «Ethos» del sacrificio distingue la conducta del elegido, de modo que el que se erige a sí mismo como ejemplo, está obligado a la soledad y el sufrimiento. Algo consustancial en los reformadores vieneses, como Kierkegaard, Schopenhauer y Tolstoi¹⁸. Una soledad y sufrimiento que se constituye como una conducta del elegido, en la que dicho sufrimiento adquiere toda su dimensión en cuanto a dejar que se manifieste a través de ella su nobleza.

En el mundo trastornado, nos dice Nuria González, Adorno concibe como la única vía expresiva que le queda al arte, el configurarse en lenguaje cifrado del sufrimiento, cuyas obras registran la experiencia del dolor. Siendo el único criterio válido para la música, el «que tenga un contenido de verdad, y que ese contenido de verdad ayude a perforar la falsa conciencia»¹⁹. Contenido de verdad desde un lenguaje que remite al dolor latente y que emerge en una música que cifra el lenguaje del sufrimiento a través de su experiencia sonora.

Lenguaje cifrado del sufrimiento que se muestra plena y directamente en la música dodecafónica a través del dolor de una disonancia que emerge a partir del silencio.

El carácter negativo para Nuria González, salva al arte de la negatividad. Siendo la obra de arte la que es expresión de la <<memoria del dolor>>, un arte consternado ante la imposibilidad de reconciliación, la primacía del espanto y el absurdo en el mundo. Desnuda de falsas presentaciones y fachadas que dulcifiquen su crudeza, en la música atonal quedó impreso el desconsuelo, cuando no la desolación, <<la música ha disuelto críticamente la idea de la obra de arte redonda>>²⁰. Una memoria del dolor que se configura en un arte cuya imposibilidad de reconciliación, propicia que el espanto y el absurdo se plasme sin fachadas que lo dulcifiquen.

Siendo a través del arte como el hombre, en palabras de Nuria González, se apropia del dolor, se apropia de su misma finitud y descubre en la profundidad de la dimensión interior la autenticidad de la propia esencia²¹, así como la riqueza del propio corazón y ánimo. Tratándose de un diálogo entre la interioridad con la interioridad misma²². <<Sonreír a través de las lágrimas>>, transfigurándose en la representación de la intimidad espiritual, a través de la sumisión en alegría, el dolor en beatitud y el sufrimiento en felicidad²³. Siendo la serenidad y la belleza, así como el goce y la satisfacción propios del arte, tanto más elevados cuanto más intensas son las contradicciones de las que se nutre²⁴, y sobre las que el sujeto afirma el propio dominio. En un apropiarse de la finitud en la que la dimensión interior genera un diálogo con la interioridad, cuya dimensión emerge desde la serenidad y la belleza.

Una profundidad interior que se muestra desde la necesidad interna de un sonido dodecafónico que descubre en su desnudez su auténtica esencia a través del diálogo entre sus armónicos.

Grito de dolor que para Nuria González en sí mismo no constituye arte, sino que permanece mudo perdiéndose en su indiferencia. Siendo solamente el arte el que se libera del espesor empírico y material, que lo reduce a simple particularidad²⁵ para traducirse en el <<dulce sonido del lamento>> que penetra y purifica todo dolor, transformando el sufrimiento en placer y el padecimiento en goce. Sin ser el dolor el que posee estas propiedades desorganizadoras del tiempo, sino que es el tiempo el que por sí solo imprime dolor²⁶. Arte que trasmuta la indiferencia en un dulce sonido del lamento, transformando el sufrimiento en placer.

Alquimia que se gesta en la música dodecafónica, donde el dolor se transforma en delicadeza a través de su esencia difusa, cuyos armónicos arrojan las vibraciones de su silencio.

El individuo que sufre, dice Nuria González, no solo se considera como alguien aislado que ha perdido el control de su vida, sino incluso como una víctima de ella²⁷. Así, el individuo sartreano sin embargo, transforma el sufrimiento en camino de acceso al ser, en una manera personal de instalarse físicamente en un mundo extraño. De modo que a los ruidos de ese mundo antepone la atención exclusiva a las sensaciones corporales propias que, sin embargo, solo le revelan su facticidad²⁸. Sufrimiento como camino de acceso al ser, cuya víctima se transforma en héroe.

Zúñiga en *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*, manifiesta que, siendo el cuerpo, o con más exactitud el sufrimiento, la medida básica que toma Schopenhauer. A partir de un sufrimiento peculiar²⁹, dado que, al abandonar la perspectiva del individuo, solo nos queda la Voluntad sufriente. Un abandono del propio individuo que es un entregarse a la voluntad sufriente, dejando que ella se manifieste a través de la pérdida de la individualidad.

Zúñiga muestra que la estética de Adorno es, pues, radicalmente anti-idealista, rechazando rotundamente toda concepción unitaria de la subjetividad, dado que si el sujeto está siempre más allá de sí, es a raíz de ser radicalmente finito, puesto que está escindido, desgarrado entre sí mismo y su otro³⁰. Y es solamente desde aquí desde donde se ha de comprender el talante radicalmente heterogéneo de su estética y la hegeliana. Puesto que el sujeto está radicalmente desgarrado, el arte, precisamente por ser verdadero, solo es auténtico cuando es trágico, cuando expone la finitud como irreducible, como una verdad insuperable³¹. Lo bello y la unidad del sujeto. Sujeto que está más allá de sí, a raíz de su finitud, que asimila y encauza a través del desgarro de sí mismo.

El arte de Hegel, afirma Zúñiga, niega definitivamente el sufrimiento, siendo el arte de la serenidad. Como su propia comprensión de la tragedia evidencia, el arte auténtico no es para Hegel, meramente sereno, sino que fundamenta la propia serenidad, constituyendo la reducción de lo inquietante, de la amenaza que lo otro, la alteridad, significa. La armonía del arte griego es el único reconocido como tal por Hegel, derivando directamente del espíritu, de modo que el sujeto (absoluto) se encuentra perfectamente expresado en la exterioridad (estética)³². En él, la exterioridad ya no es tal, dado que ya no conforma una auténtica alteridad, sino que se ha perdido toda la distancia que presupone la crítica y, con ello, toda posibilidad de dar expresión al sufrimiento. Serenidad que deriva del espíritu que asimila y encauza la exterioridad a través del sujeto absoluto.

Un sufrimiento que en Adorno se convierte para Zúñiga, en el lugar humano por excelencia para luchar por la emancipación humana³³. Sin ser parte del sujeto ilustrado emancipado, sino del deshumanizado y sufriente³⁴ que es el más universal. Una filosofía que tiende a la totalidad y el sistema³⁵, perdiéndose en el olvido de lo concreto, cuyo objeto es el sujeto del sufrimiento. Siendo el sujeto concreto, el protagonista de una historia, cuyo espejismo emerge en una totalidad deshumanizada.

Sujeto deshumanizado y sufriente que adquiere protagonismo, color, fuerza y textura en una música dodecafónica que se hace eco del desgarro y el dolor a través de una disonancia que encumbra lo fragmentado y quebradizo.

Suárez, en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, afirma que el pesimismo, siente una profunda nostalgia de la mística y la salvación, dado que es incapaz de emprender de un modo genuino la tarea de sostener un sí mismo auténtico, que lo libere de su sufrimiento³⁶. Un sí mismo auténtico que se emancipa del pesimismo y va más allá de sí a través del sufrimiento.

Hesse a través de *El lobo estepario*, nos muestra un pasado lánguido en la soledad del sufrimiento <<no había que lamentar nada de lo pasado, tan solo había que lamentar lo de ahora, lo de hoy, todas estas horas y días que yo iba perdiendo, que yo en mi soledad iba sufriendo, que ya no traían ni dones agradables ni conmociones profundas>>³⁷. Mostrando Hesse la capacidad de sufrimiento a través de dos almas, <<hay bastantes personas de índole parecida a como era Harry, muchos artistas pertenecen a esta especie. Estos hombres tienen todos dentro de sí dos almas, dos naturalezas, en ellos existe lo divino y lo demoníaco, la sangre materna y la paterna, la capacidad de ventura y la capacidad de sufrimiento, tan hostiles y confusos lo uno junto y dentro de lo otro como estaban en Harry el lobo y el hombre>>³⁸.

Mientras que Camus en *La peste, nos muestra la herida del sufrimiento*, <<entonces aceptábamos nuestra condición de prisioneros, quedándonos reducidos a nuestro pasado, y si algunos tenían la tentación de vivir en el futuro, tenían que renunciar muy pronto, al menos, en la medida de lo posible, sufriendo finalmente las heridas que la imaginación inflige a los que se confían a ella>>³⁹. Un vivir en un recuerdo inútil: <<El sufrimiento profundo que experimentaban era el de todos los prisioneros y el de todos los exiliados, el sufrimiento de vivir en un recuerdo inútil>>⁴⁰.

17.3 La tragedia

González García en *Filosofía y dolor*, afirma que la tragedia para Schopenhauer es el género más elevado, dado que es el que mejor expresa la idea del desasimiento de la voluntad. Siendo el que mejor muestra el aspecto terrible de la vida, sus dolores sin número, las angustias de la humanidad⁴¹. De modo que, en la tragedia, el héroe es el paradigma del hombre noble y superior⁴². Nobleza que consiste en que el héroe renuncia a sus intereses particulares y se entrega al sacrificio en bien de todos⁴³. Desasimiento de la voluntad, que se muestra a través de la tragedia, como reflejo de la angustia de la humanidad.

Mostrando Larrañeta en *Antígona o Don Juan: Kierkegaard y la tragedia*, que los protagonistas trágicos de Kierkegaard viven su drama vital en la propia interioridad⁴⁴. Cada personaje trágico arrastra consigo una historia íntima, la angustia de saber si la entrega amorosa es correspondida o ignorada por el otro⁴⁵. En Una comprensión de lo trágico que pone en cuestión al individuo como tal y al individuo enfrentado a la divinidad⁴⁶. En donde es la tragedia de la Antígona, una tragedia de la interioridad. De modo que, a más interioridad, mayor hondura de vida, a más hondura, mayor riesgo, a mayor riesgo, mayor incertidumbre, y a más incertidumbre, mayor zozobra⁴⁷. Penas más intensas, presentimiento de la muerte y la angustia fundamental, aquella que enfrenta al individuo con el destino y con la nada. Cuyos protagonistas trágicos arrastran una historia íntima, cuya esencia pone en cuestión a la divinidad.

Mientras que, para Suárez, en *La contemplación estética como desindividuación del sujeto en Schopenhauer*, muestra en la tragedia, el regreso del carácter aporético del mundo, de tal modo que la función de la contemplación estética de imaginar un mundo sano, libre de contradicciones y en armonía plena, es rechazada por el arte mismo. Un arte dramático que es <<el conflicto de la voluntad consigo misma lo que aquí, en el grado superior de su objetividad, se despliega de la forma más plena y aparece de forma atroz>>⁴⁸. Un arte que se nutre de la contradicción y lo fragmentario, a través del conflicto de la voluntad consigo misma.

Como espectadores de la tragedia, dice Suárez, no somos individuos corporales capaces de dolerse, sino solo como sujetos puros de conocimiento exentos de dolor. Dado que la paradoja que atraviesa la contemplación estética, <<sin el ritmo del pulso y la respiración, sin el temple y resonancia en un cuerpo que puede bailar>>, se configura en la imposibilidad de la experiencia estética de la tragedia⁴⁹ y de la sensibilidad para la música, dado que el potencial liberador de lo estético carecería de significado. Siendo el ritmo del pulso y la respiración el fundamento corporal que permite al héroe trágico descubrir su finitud más allá de la contemplación.

Hölderlin nos hace transitar a través de la tragedia y los héroes, <<me alegra que hayas hablado de Aquiles. Es mi favorito entre los héroes, tan fuerte y delicado, la flor más lograda y efímera del mundo de los héroes, nacido para breve tiempo según Homero, precisamente por ser tan hermoso>>⁵⁰. <<Como más fácilmente se comprende la significación de las tragedias, es a partir de la paradoja. Pues todo lo originario, toda capacidad, está repartida de manera justa e igual, apareciendo precisamente en su debilidad, de modo que, en verdad, la luz de la vida y la presencia, pertenecen propiamente a la debilidad de cada todo>>⁵¹.

Música dodecafónica que encumbra a la tragedia a su historia íntima, de la que se hace eco a través de la disonancia y cuyos armónicos enfrentan al individuo con la divinidad.

Notas

1 Lessing (1990), p. 8.

2 *Ibid*, p. 9.

3 *Ibid*, p. 10.

4 *Ibid*, p. 11.

5 *Ibid*, p. 23.

6 *Ibid*, p. 27.

7 *Ibid*, p. 33.

8 *Ibid*, p. 34.

9 *Ibid*, p. 35.

10 *Ibid*, p. 37.

11 *Ibid*, p. 56.

12 *Ibid*, p. 28.

13 *Ibid*, p. 32.

14 *Ibid*, p. 32.

15 *Ibid*, p. 33.

16 *Ibid*, p. 35.

17 *Ibid*, p. 48.

18 González, González (2009), p. 91.

19 *Ibid*, p. 105.

20 *Ibid*, p. 105.

21 *Ibid*, p. 228.

22 *Ibid*, p. 228.

- 23 *Ibid*, p. 228.
- 24 *Ibid*, p. 229.
- 25 *Ibid*, p. 229.
- 26 *Ibid*, p. 387.
- 27 *Ibid*, p. 387.
- 28 *Ibid*, p. 391.
- 29 Zúñiga (2007), p. 40.
- 30 *Ibid*, p. 350.
- 31 *Ibid*, p. 350.
- 32 *Ibid*, p. 351.
- 33 *Ibid*, p. 355.
- 34 *Ibid*, p. 355.
- 35 *Ibid*, p. 356.
- 36 Suárez (2012), p. 226.
- 37 Hesse (2018), p. 41.
- 38 *Ibid*, p. 62.
- 39 Camus (2018), p. 84.
- 40 *Ibid*, p. 86.
- 41 González García (2010), p. 293.
- 42 *Ibid*, p. 293.
- 43 *Ibid*, p. 293.
- 44 Larrañeta (2003), p. 78.
- 45 *Ibid*, p. 78.
- 46 *Ibid*, p. 78.
- 47 *Ibid*, p. 80.
- 48 Suárez (2012), p. 243-244.
- 49 *Ibid*, p. 244.
- 50 Hölderlin (1983), p. 36.
- 51 *Ibid*, p. 89.

II Nihilismo

1. La nada

1.1 La nada. Vacío indiferenciado

Las actitudes de la realidad humana que implican en Sartre una comprensión de la nada como el miedo, el pesar o la angustia, son una posibilidad permanente de encontrarse frente a la nada¹. Angustia, que nos muestra esa existencia descarnada ante el vértigo del vacío que conlleva estar frente a la nada, desde actitudes aparentemente díscolas o encontradizas, que nos muestran constantemente ese agujero de nada del que estamos constituidos. Angustia interna que no hemos sido capaces de dilucidar, manifestada a través de miedos, en una llamada de atención respecto a su origen en la nada.

<<Nada hay en el cielo y en la tierra que no contengan en sí el ser y la nada>>², alusión de Sartre a la lógica de Hegel. La negación en Heidegger se funda en la nada, una nada que funda la negación desde un vacío indiferenciado (Hegel lo denominará, alteridad inmediata)³. Propiciando dicho vacío, todas las formas y negatividades, precisamente por esa indiferenciación connatural de la nada. Al aferrarnos a las formas, estas nos remiten constantemente a su inexistencia, a partir de supuestas formas determinadas que nos persuaden de su negatividad, a pesar de lo cual seguimos asignándolas nombres y estructuras. Así, la nada que somos genera la negación que se manifiesta en formas informes en sí, a las que atribuimos una forma. Es la indiferenciación del vacío el que permite que se vayan configurando formas indiferenciadas, a las que sin embargo damos entidad a pesar de su inexistencia.

La nada como fundamento de la negación, dice Sartre, al llevarla oculta en sí misma, dado que es la negación como ser⁴, una nada que la configura en aras a señalarnos lo que está más allá de ella. Generándose una visión en perspectiva de la existencia, captando la libertad nihilizadora por sí misma a través de la angustia⁵, que nos muestra una libertad que emerge a partir de lo preontológico sin mediaciones, y que aflora desde la existencia. Negación, como un inevitable, en la medida en que nuestra naturaleza es una negación constante de lo que no es, que mostramos y manifestamos a partir de negatividades. Adquiriendo la existencia una cierta perspectiva, en la que identificamos las formas como lo que está más allá de la propia forma, vinculándose la existencia a una visión existencial de nosotros mismos. Dado que nos sustrae de la mirada habitual, reencontrándonos con una angustia que nos sitúa frente a nuestra propia nada constantemente, observando las formas como pretextos de nuestro nihilismo.

Soy mi propia nada, nos dice Sartre, <<yo soy mi propio mediador, para que toda objetividad desaparezca>>⁶. Cuando evitamos refugiarnos en nosotros mismos, dejamos que el ser humano se deleve en el mundo sin mediaciones ni intermediarios. Me observo en perspectiva como mediador de nuestra nada, apercibiéndonos de esa naturaleza nihilista que nos persuade de la inexistencia de lo objetivo, objetividad creada como refugio para evitar encontrarnos en nuestra nada. La totalidad destotalizada e indefinida, la encuentra Sartre contenida en una totalidad finita, que la ciñe a distancia <<soy yo fuera de mí, sin poder jamás ni realizarla ni alcanzarla siquiera>>⁷. Ese mundo que encuentro fuera de mí finito que me ciñe, es un mundo indefinible que está configurado con formas definidas, y que sin embargo remiten a su nada de la que están constituidas. Se hace inasequible este mundo de formas, dado que no se puede alcanzar lo que

no existe, ciñéndonos a una existencia que está constantemente remitiéndonos a su inexistencia.

Una nada cuya indiferenciación y vacío a partir de sonidos dodecafónicos sin estructuras jerárquicas, ausencia de un ritmo determinado y sin tonalidad concreta se constituye en un mundo de formas a partir de sonidos autónomos e independientes, cuya necesidad interna nos remite a su vacuidad y nihilismo.

1.2 La nada. El arrancamiento

La conciencia de este arrancamiento, la identifica Sartre como la conciencia de mi libre espontaneidad. Arrancamiento que pone al otro en posesión de mi límite <<yo arrojo al otro fuera de juego⁸>>, dicho límite, en la medida que está en el otro, me lleva a <<salir, fuera de mí y verme desde el otro en mí>>. Solo a partir del otro me encuentro, respecto a lo que se presenta sin la interferencia de un ego. Estoy ahí al margen de cualquier elucubración o análisis, mostrándome al otro objetivamente respecto a lo que está frente a él y él frente a mí. Me sustrae de mí mismo para reencontrarme conmigo mismo, en un arrancamiento sin un ego concreto. Para que toda objetividad desaparezca, basta que entre mí y mí mismo, yo sea mi propio mediador⁹, <<siendo mi arrancamiento de mí mismo, soy mi propia nada>>. Es precisamente ese estar fuera de mí lo que me confiere identidad, al no estar implicada identidad alguna que tergiversa lo que acontece desde sí mismo, sin necesidad de ninguna intervención ni mediación para mostrarse tal como se muestra.

La interrogación misma, en el momento en que creíamos alcanzar la meta, nos revela en Sartre que estamos rodeados de nada¹⁰. Interrogación previa a toda reflexión o mediatización, que nos muestra una existencia generadora de negatividades a partir de lo que no es. Lo limitado de esa falta nos remite a lo faltante, en una visión parcial que nos lleva a la perspectiva de un todo. La interrogación que se plantea desde sí crea, la configuración de la propia interrogación, sustrayéndose a toda intención o interpretación y yendo más allá de ella. Interrogación que nos envuelve, en cuanto a que lo que se interroga es la propia interrogación y el motivo de la misma remitiéndonos a una actitud interrogativa, que nos coloca en la interrogación misma. Se genera una interrogación previa a cualquier reflexión o mediatización, desde una actitud nihilista que emerge a partir de lo que no somos.

La nada como origen de la negación¹¹ a través de la angustia, genera en Sartre una actitud ante la existencia, creadora de una nada que nos lleva a la negatividad, a raíz de lo limitado que nos remite a su no-ser. La nada nos revela lo sin forma de cualquier forma, por lo tanto, la reacción del ser humano es el mostrar lo negativo, que en realidad está constituido de nada frente a la nada que somos. Lo que no es, se manifiesta desde nuestro no ser a través de la angustia que nos pone frente a nosotros mismos, en un vacío indiferenciado que va adquiriendo determinadas formas y que denominamos negatividades.

En Heidegger, la nada es más originaria que el no y que la negación¹². La nada nos muestra lo que no es, en cuanto a su naturaleza ilusoria constituida de nada, pero que adscribimos una forma y una delimitación. Dicha limitación, es un pretexto que está teñido en sí mismo como lo que no es y se manifiesta siendo, apareciendo como negatividad en cuanto a que muestra el

aspecto inexistente en forma de negatividad. En el mostrarse de la nada, encuentra Heidegger que la existencia del hombre puede llegar al ente y entrar en él¹³, de modo que hacer sitio al ente en total, es para Heidegger soltar amarras, abandonarse a la nada, librándose de los ídolos que todos tenemos y a los cuales tratamos de acogernos subrepticamente¹⁴. La nada nos remite a la nada misma, reencontrándonos con sus manifestaciones parciales y limitadas, que adquieren perspectiva respecto a lo que no puede manifestarse sino desde su propia visión, es decir, la globalidad de todas las parcialidades que nos hace verlas desde el todo. Un todo que en definitiva es asumir su naturaleza inexistente, quedando en suspenso, para que resuene constantemente la cuestión fundamental de la metafísica, a la que nos impele la nada misma. Ese estar suspensos, es un estar presentes respecto al nihilismo que nos constituye y que solo a partir de lo velado y ausente emerge.

Unas formas que se diluyen a través de sonidos dodecafónicos que emergen y desaparecen, constituyéndose en formas evanescentes que remiten constantemente a la nada que las genera, cuya negatividad y dolor a través de las disonancias dodecafónicas, nos muestran ese mundo de formas que muestran los armónicos en los que se diluyen desde su nihilismo.

Notas

1 Sartre (1981), p. 57.

2 *Ibid*, p. 53.

3 *Ibid*, p. 59.

4 *Ibid*, p. 70.

5 *Ibid*, p. 135.

6 *Ibid*, p. 352.

7 *Ibid*, p. 366.

8 *Ibid*, p. 367.

9 *Ibid*, p. 352.

10 *Ibid*, p. 44

11 *Ibid*, p. 45.

12 Heidegger (1987), p. 43.

13 *Ibid*, p. 49.

14 *Ibid*, p. 56.

1.3 La nada. El anonadar

La nada nos remite precisamente al ente en Heidegger, <<en su anonadar, la nada anonada de continuo>>¹. Sin ser conscientes de ello en nuestra cotidianeidad, el no, lo hace patente sacando de su latencia lo que le da origen, el anonadar de la nada y, con él, la nada misma. Lo

que aparentemente tiene una forma, adquiere su forma sin forma a partir del no, que le confiere, respecto a nosotros su verdadera y única naturaleza <<nos anonada lo que no es>>². Reapareciendo desde su latencia lo que se manifiesta en su inexistencia, adquiriendo una cierta perspectiva de las formas que nos remiten a la nada misma. En realidad, todo adquiere su sentido desde la nada, un sentido que proviene de lo que se manifiesta desde sí mismo.

Existir <<ex-sistir>>, es un estar sosteniéndose dentro de la nada³, nos dice Heidegger. Lo que existe no puede fundamentarse en lo que se manifiesta sino en lo que le lleva a manifestarse, es decir, su propia nada, adquiriendo formas y determinaciones, que remiten a su negatividad⁴. El no, no nace de la negación, sino que la negación se funda en el no, que nace del anonadar de la nada⁵. El no y la negación, son meramente la manifestación de la nada que las funda, en cuanto a que nos remite a lo que no es, de modo que lo que negamos no existe en sí mismo, mostrándose ante nosotros como negatividad que nos remite a su nihilidad.

Heidegger, se pregunta si hay en la existencia del hombre, un temple de ánimo tal que le coloque inmediatamente ante la nada misma⁶, temple de ánimo que va más allá de nosotros mismos y nos saca de nosotros. Actitud que se muestra por sí misma a través de la angustia como medio para reencontrarnos con la nada que somos, una angustia que hace patente la nada⁷, en una relación de reciprocidad, de manera que sin la angustia no podríamos situarnos frente a la nada que somos, dado que la angustia nos lleva hacia el precipicio y vértigo que nos constituye. Al estar sosteniéndose la existencia en la nada, apoyada en la angustia, es un sobrepasar el ente total como trascendencia⁸. El que el ser y la nada vayan juntos, no es considerado por Heidegger porque ambos coincidan en su inmediatez e indeterminación, sino debido a que el ser es, por esencia finito, de modo que el ser solamente se patentiza en la trascendencia de la existencia en la nada⁹. De modo que la nada es la que permite ver en perspectiva todo lo que se manifiesta como forma, remitiéndonos a su naturaleza informe, a la que le hemos conferido sin embargo una determinada forma.

El mí mismo en Sartre, es el yo en el que he desaparecido <<me he vuelto nada>>¹⁰. Aparentemente me he vuelto nada, pero en definitiva soy esa nada a la que me he adscrito como nada, nada misma que se manifiesta en mí, y solo es posible que se muestre, en la medida en que desaparezco, para que emerja la nada por sí misma sin la interferencia de un mí mismo. La desaparición es un reencontrarme en la nada, al verme en perspectiva respecto a lo que no soy. Es la inhospitalidad de Heidegger, un encontrarse en la angustia¹¹, que nos persuade y nos acerca a un mundo que no existe en cuanto tal, manifestado desde la perspectiva de inhospitalidad, pero que nos remite a lo que no es conformándose desde sí mismo. Se manifiesta como inhospitalidad, pues toma la forma que realmente tiene, remitiéndonos a lo que no es, es decir, a la nada de que está constituido, poniendo el ser en el mundo ante la nada del mundo.

Kierkegaard ve en la desesperación la duda ante uno mismo, respecto a su necesidad de aceptación y elección de sí mismo¹². Angustia, no con respecto a la nada, sino con respecto a uno mismo. De modo que al pretender aceptarse a sí mismo dada nuestra naturaleza nihilista, se confiere inevitablemente una desesperación que nos lleva a la angustia, emergiendo por sí sola como un inevitable que nos sitúa frente a nosotros sin filtros, directamente.

En Heidegger, pensar la nada no es un nihilismo, dado que la esencia del nihilismo consiste en <<olvidar la nada en el extravío>>¹³, sin ser posible olvidar dicha nada, dado que forma parte

de nosotros, tan solo podemos encontrarnos con ella en la ausencia del mí mismo. Observando nuestra naturaleza desde lo que no somos, para lo cual se requiere esa ausencia que va más allá del término nihilismo, perdiéndose en ese extravío que todo lo embarga, un «estado de perdido». Al ser difícil concebir «la nada como mera indeterminación»¹⁴, todo lo determinado adquiere una indeterminación desde la perspectiva de la nada, de modo que lo que hemos adscrito a las formas, adquiere su propia perspectiva. Ahí es donde nos está llevando Heidegger, a la riqueza del «a-bismo o lo a-bismal» como nada¹⁵. Desde la ausencia de mí mismo como receptáculo en el que emerge la nada que me constituye, se generan formas desde el extravío que remiten a esa negatividad que las constituye desde la ausencia y que se muestra desde una disposición que se diluye.

Sartre parte del antecedente según el cual, si algo es nada en relación, al mundo, el mundo es nada¹⁶. Mundo manifestado, que se conforma como nada desde la nada misma, es decir, su propia nada. Solo así es posible el deslizamiento del mundo en la nada y la emergencia de la realidad humana en la nada. Aprehensión del anonadamiento del mundo como su condición esencial y estructura primera¹⁷ sin una reflexión previa, permitiendo que el mundo se deslice por sí mismo directamente. Anonadamiento del mundo que es un previo, configurándose en sí, de modo que cualquier manifestación está teñida por esa estructura previa de su anonadamiento.

Desde lo imaginario, Sartre aprehende la nada por una sucesión libre de conciencias¹⁸, como materia de la superación del mundo hacia lo imaginario. Identificando Hegel la verdadera realidad, en su relación con la esencia universal como la nada¹⁹. La verdadera realidad desde sí misma, no puede ser otra cosa que nada. Una realidad que trasparente esa esencia universal a través de la nada que la constituye como receptáculo vacío a partir del cual tienen cabida las formas que se generan desde su nihilidad.

Sonidos dodecafónicos que se pierden en su propio nihilismo, a partir de sonidos ausentes que remiten a esa nada repleta de disonancias que muestran el vacío del que se hacen eco y cuyos armónicos se diluyen en su misma ausencia.

1.4 La nada interior

La vida para Jung es, como una planta que vive de su rizoma, su vida propia no es perceptible, se esconde en el rizoma. Lo que es visible sobre la tierra dura sólo un verano, luego se marchita, es un fenómeno efímero. Si se medita el devenir y perecer de la vida y las culturas, se recibe la impresión de la nada absoluta, ese vivir permanente bajo el eterno cambio «lo que se ve es la flor, y ésta perece, lo visible es una manifestación de lo que le hace posible, el sustrato que le configura vida»²⁰. Una vida no manifestada externamente, sino configurada desde su interioridad que va emergiendo desde su evolución interna, haciéndose visible tan solo una parte ínfima de esa interioridad. Lo que se muestra pues, nos remite constantemente a lo que permanece invisible, pero que precisamente es esta zona interna el núcleo generador de lo que aparece. Generándose un aparente contraste respecto a lo que vemos y otorgándole una cierta carta de realidad, sin embargo, lo que no vemos, es considerado irreal o inexistente, cuando es precisamente lo que está configurando lo que se muestra, imbuyéndole vitalidad. Lo vital está pues en el interior, como el rizoma de la planta.

La hermosa imagen de Kandinsky, de una nada anterior al comienzo y al nacimiento, nos sitúa en lo previo, <<quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial>>²¹, más allá de todo nacimiento, mediación o interpretación, ese previo que en Kandinsky es el interior del mundo aún no manifestado como tal, en una imagen hermosa de un sonido inexistente a partir de una blancura glacial. Nos lleva directamente a lo no manifestado desde esa forma sin forma, que genera cualquier forma. Lo previo es sustentador de lo que aparece y en sí también tiene una forma, una forma que responde a su propia naturaleza sin otro criterio que el de estar conformada desde sí misma en una estructura que a priori carece de forma. Esa ausencia aparente es lo que la permite adquirir todas las formas.

Bergman expresa ese tono de incertidumbre a la hora de explorar la realidad humana, llegando a proponer la irracionalidad de lo real desde una postura cercana al nihilismo en *Persona*, *La vergüenza* y *Pasión*²². Gratuidad de una existencia sin sentido y la desesperación que siente el ser humano <<al verse abocado ante la nada>>, con conclusiones cercanas al nihilismo en *La vergüenza*, *El rito*, *Pasión* y *La carcoma*. Ese abocamiento al nihilismo lejos de ser una contradicción se constata como una necesidad interna de los personajes, que se encuentran en un mundo cuya naturaleza en sí es la nada. Reaccionando respecto a lo que genera dentro de cada cual un encuentro con la propia naturaleza del personaje, que por una parte está inserto en una existencia en la que no encaja, precisamente dado que no encaja consigo mismo²³. Persuadiéndose de ese estar ausente de sí, en un intento de reflejarse en un mundo que se le escapa, tan solo le queda como alternativa esa desesperación, al verse abocado a lo que él mismo en definitiva es, la nada.

Bergman sufrió una crisis existencial que le condujo a formas de expresión rayanas en el nihilismo²⁴. A partir de *El silencio*, buena parte de su producción posterior está impregnada de esta crisis existencial. Personajes cuyas vidas carecen de sentido en *Pasión*, *El rito*, *La hora del lobo* o *La carcoma*²⁵, representativos del nihilismo y la decadencia crecientes en la clase burguesa. Sin embargo, Bergman descubre en la nada un principio de vida y con ello la posibilidad de convertir la nada en ser. La crisis existencial de Bergman le confiere una mayor lucidez y comprensión de una naturaleza huidiza, que en definitiva da volumen a sus personajes, al manifestar ese mundo inexistente de contradicciones en el que viven y al que han de enfrentarse consigo mismos. Pone en entredicho lo que hasta el momento se consideraba aparentemente inamovible en una sociedad en este caso burguesa, de la que va aflorando una decadencia soterrada. Poniendo el acento en las formas de expresión más cercanas al nihilismo, con el fin de expresar lo inexpresable y hacerse eco de los sentimientos más encontrados de los personajes, como es el caso de *El silencio*, en el que los personajes muestran esa incomunicación desde la impotencia y el silencio. Un silencio cargado de fuerza que muestra ese mundo interno de conflictos y tensiones, emergiendo la carga interna de los personajes. Incomunicación que nos lleva a una comunicación mucho más profunda desde la impotencia, la desesperación y la angustia. Soledad como un inevitable en el que viven sus personajes, al persuadirse de que no hay nada en lo que agarrarse. Contexto en el cual el niño va recorriendo todos estos escenarios, creando una imagen objetiva a partir de sus juegos, respecto a lo que realmente está aconteciendo a los personajes. Estableciéndose una visión del personaje en la que se aprecia ese ecosistema que él mismo ha creado, y se sustenta desde la impotencia, cayendo paulatinamente todos los sinsentidos en los que estaba aferrado hasta ahora. Emergen todas esas contradicciones ante la impertérrita mirada de un niño, que sigue jugando y regala en este

caso a su tía un dibujo, ante la mirada atónita de una mujer que está viviendo la más angustiosa de las soledades e impotencia²⁶. Siendo la incomunicación desde la impotencia y el silencio, la carga interna de los personajes, tras la convicción a partir de su soledad que no hay nada donde agarrarse salvo su propia nihilidad, que emerge ante la mirada impertérrita de un niño que deja que emerjan las contradicciones.

Se pregunta Bergman por el sentido de la vida en *Fresas salvajes*, en una indagación acerca de la frontera entre la nada y el ser en *El umbral de la vida*. Posteriormente retoma la senda de Kierkegaard en *El manantial de la doncella*, elaborado por medio de un sistema de símbolos inteligibles desde una perspectiva existencial. Es en *El umbral de la vida*, cuando el personaje se pregunta por ese sentido que ha estado aparentemente configurando, y que en definitiva encuentra intangible y sin asidero a pesar de la aparente consistencia. Todos los cimientos en los que el personaje ha estado apoyado durante su vida se vienen abajo, y se pregunta por la existencia que ha vivido²⁷. Una respuesta que solo puede venir de sí misma, en la medida en que nos dejamos acercar a nuestro propio abismo y nos asomamos a ese vértigo, en cuyo caso el abismo y vértigo configuran una respuesta angustiosa, pero que paradójicamente nos acerca a nosotros mismos más visceralmente sin refugios. Sin embargo, ese estar en contacto con lo que realmente somos, genera una inevitable crisis que tan solo es posible asumir, desde nuestra propia nada. Tras el sentido de una existencia intangible y sin asidero, en la que los cimientos se vienen abajo, gestándose en dicha destrucción la nada de la que provienen y mostrando esa ausencia y silencio que nos persuaden de nuestro nihilismo.

La necesidad interna que no vemos en la música dodecafónica es la que se muestra en sus sonidos dodecafónicos, no siendo visible su vida propia y que sin embargo se manifiesta y se muestra en las diferentes disonancias, configuradas desde su interioridad, van emergiendo desde su evolución interna, haciéndose visible una parte ínfima que nos remite a lo que permanece invisible.

Notas

1 Heidegger (1987), p. 50.

2 *Ibid*, p. 51.

3 *Ibid*, p. 49.

4 *Ibid*, p. 51.

5 *Ibid*, p. 51.

6 *Ibid*, p. 46.

7 *Ibid*, p. 47.

8 *Ibid*, p. 52.

9 *Ibid*, p. 54.

10 Sartre (1988), p.48.

11 Heidegger (1987), p. 301.

12 Kierkegaard (1982), p. 11.

13 Heidegger (2005), p. 37.

14 *Ibid*, p. 39.

15 *Ibid*, p. 99.

16 Sartre (2005), p. 258.

17 *Ibid*, p. 258.

18 *Ibid*, p. 259.

19 *Ibid*, p. 136.

20 Jung (1996), p.17.

21 Kandinsky (2018), p. 96.

22 Puigdomenech (2018), p. 69.

23 *Ibid*, p. 61-62.

24 *Ibid*, p. 144.

25 *Ibid*, p. 149.

26 *Ibid*, p. 68.

27 *Ibid*, p. 58.

1.5 La nada y la angustia

Santander en *Comentario a un texto de Heidegger*, nos muestra a un Heidegger en su conferencia inaugural *¿Qué es metafísica?*, diciéndonos que la Nada se da en persona¹. Sin que, ningún estado de ánimo brinde el buscado acceso a la Nada, sino tan solo, la particular disposición afectiva de la angustia². La angustia, como el temple de ánimo más fundamental que todos los otros talantes. Dado que todos esos estados de ánimo (alegría, tedio...) nos revelan el ente en su conjunto, pero escondiéndonos la Nada. El estado de ánimo que busca Heidegger debe, revelar la Nada <<según el sentido más propio de su desvelamiento>>. Solo en la angustia se encuentra un estado de ánimo que lleva al hombre ante la Nada³. Un temple de ánimo a través de la angustia que nos muestra la nada que forma parte de nosotros, mostrando esa carencia e inquietud interna muy diferente a la plasmación de lo que constituyen los talantes como la alegría o el tedio, que están ocultándonos la nada.

Las cosas se apartan y se vuelven hacia nosotros, para Santander, y así somos rodeados por el ente en su conjunto, el cual se desliza —y nosotros con él— de modo que quedamos sin ningún apoyo, suspendidos. Solo queda este <<ningún>>, en el cual se revela la Nada⁴. De modo que estamos en suspenso, dado que la angustia hace que el ente en su conjunto se deslice y nosotros, que estamos en medio del ente, nos deslizamos con él. Cuyo apoyo es precisamente ese estar suspendidos, que nos persuade respecto a la nada que nos sustenta. Pero dicha angustia no ha de confundirse con el estado de temor, que frecuentemente acompaña al miedo,

añade Santander, dado que este es siempre miedo *de* algo determinado y *por* algo determinado, que nos amenaza desde una perspectiva determinada. Así, quien siente temor, dice Heidegger, es prisionero del miedo. Nada de eso pasa en la angustia, dado que está recorrida por un estado de calma. Es cierto que nos angustiamos *de* y *por*, pero ese <<*de*>> y ese <<*por*>> no son algo determinado, pero tampoco algo indeterminado, sino la <<esencial imposibilidad de determinación>>⁵. A diferencia del miedo, la angustia, recorrida por un estado de calma, nos muestra esa parte que no permite una delimitación, dado que es el cauce en el que convergen todas las inquietudes procedentes de la ausencia que derivan del nihilismo.

En *¿Qué es metafísica?*, Heidegger plasma según Santander, con nitidez el estado de la angustia ante la Nada <<Uno se siente extraño>>. No sabemos quién es el <<se>> ni el <<uno>>, ni ante qué nos sentimos extraños, pero <<en conjunto nos sentimos así>>. <<Todo se hunde en la indiferencia, las cosas y nosotros mismos>>⁶. Extrañeza que nos remite a la ausencia de nosotros mismos a raíz de la nada que nos constituye, haciéndonos eco de ella a través de la indiferenciación de las cosas y de nosotros mismos.

Quien se siente extraño, dice Santander, no es ni tú, ni yo, sino <<uno>>. En ese deslizarse del ente, en la <<conmoción>> de este estar suspendidos, en el que ningún apoyo resta, queda aquí solo el puro *Dasein*, en el cual podemos entender, el ser-en-el mundo. Detectándose otro aspecto esencial, el silencio. La angustia nos quita la palabra. El ente enmudece, <<el ente no habla más>>. A los entes no le brotan palabras. En presencia de la Nada, todo decir <<es>> calla. Es cierto que entonces pronunciamos algunas palabras triviales, pero es solo con la intención de quebrar esa calma vacía, entendido como una prueba de la presencia de la Nada. Y cuando la angustia pasa, decimos que <<eso de lo que nos angustiábamos y por lo que nos angustiábamos no era propiamente nada>>, lo que a la luz del fresco recuerdo no puede sino significar que <<la propia Nada, como tal, estaba aquí>>. Lo que quiere decir que la Nada misma se descubre⁷. Desde un estar suspendidos sin ningún apoyo, a partir de lo cual surge el silencio, en el que el vacío encuentra su espacio, en un sonido lleno de ausencias que vibran desde una palabra que enmudece y calla.

La música dodecafónica nos lleva a un estado de suspensión en el que nos sentimos extraños con nosotros mismos, generando nuestra propia ausencia a raíz de unos sonidos dodecafónicos que llegan a la parte más ancestral, removiendo ese mundo originario y emergiendo un grito que vibra junto a la disonancia que le hace palpar.

La tarea es aprehender la Nada tal como ésta se evidencia. Observando Santander, que para Heidegger es imprescindible, que se acabe la transformación del hombre que comenzó con la angustia⁸, en el sentido, debe dejar de comprenderse el hombre como sujeto y ha de entenderse como *Dasein*. Solo así podrá aprehender la Nada. Así, la revelación de la Nada es un acontecimiento fundamental para el *Dasein*. De modo que el hombre debe dejar de ser sujeto y transformarse completamente en este *Dasein* que se le revela en la angustia⁹. En un proceso cuyo fin es la propia nada a través de un estar arrojados, *Dasein*, sin mayor referente que ese estar ahí, revelando a través de la angustia latente, la nada que nos conforma y muestra su silencio a partir de nuestra propia ausencia.

Heidegger, nos dice Santander, ve la esencia de la Nada en esta remisión del ser-ahí, al ente que en su conjunto se hunde¹⁰. Considerando que no se puede explicar tal esencia por el

aniquilamiento o por la negación. De modo que hay que entenderla desde ella misma, de ahí el que manifieste, «La Nada anonada». Dejando que palpite la nada a través de sí misma, reverbera en nosotros esa ausencia que nos constituye como reflejo y transparencia de la nada de la que formamos parte, a pesar de la forma que adquirimos y que, sin embargo, nos remite constantemente al nihilismo del que parte. Siendo de la Nada de donde procede el *Dasein*, en su comportamiento relativo a cualquier ente. Considerando Heidegger, dice Santander, de manera tan radical la relación del *Dasein* con la Nada, que afirma que «ser-ahí significa, mantenerse dentro de la Nada». Siendo ese mantenerse dentro de la Nada lo que le otorga al *Dasein* su trascendencia, a la que Heidegger denomina trascendencia del *Dasein*, al estar en cada caso el *Dasein* más allá del ente en su conjunto. De modo que el ser-ahí, puede estar más allá del ente en su conjunto solo porque se mantiene dentro de la Nada¹¹. Un ser ahí arrojado que precisamente por estar diluido en la existencia, permite que la nada se manifieste a través del vacío que se constituye, generándose formas que nos persuaden de su ausencia que nos remiten a la nada de la que se constituyen.

Una dificultad para Santander, que nos da la ocasión de ahondar más en el fenómeno de la angustia. De modo que, para comportarnos en general en relación, a los entes, es necesario que estemos constantemente en la angustia, dado que no podemos comportarnos en relación, a los entes si no nos mantenemos dentro de la Nada, así pues, solo la angustia nos revela. La angustia tiene que ver con el desvío de la Nada, con el hecho de que la Nada en su anonadar nos remite al ente, de tal manera que venimos a ocuparnos entonces regularmente con los entes, absorbiéndonos en ellos¹², de modo que mientras más nos movemos hacia ellos y más nos deslizamos a la superficie de la existencia, más le damos la espalda a la Nada y, por lo tanto, más ésta se nos disimula. En la angustia vivimos el ente que nos remite constantemente a la nada, sin mayor entidad que la propia nada manifestada en un ente. Una Nada que anonada constantemente, aunque el saber del que disponemos en la vida cotidiana no sepa nada de este acontecer, que ocurre en el fondo de la existencia del *Dasein*, pues dicho saber solo sabe de entes. Pero si la angustia original se hace raramente patente, en cambio siempre está latente, como al acecho, lista para saltar y «dejarnos en suspenso», de modo que cualquier acontecimiento sin importancia puede despertarla. «Al profundo alcance de su reino, corresponde la futilidad de lo que puede ocasionarla»¹³. Esto nos da una idea de la vastedad de su dominio y hace vislumbrar el abismo en el que, como seres finitos, los hombres estamos suspendidos. Desde una angustia originaria que, a pesar de estar raramente patente, siempre está latente, dejándonos en suspenso.

Muñoz, en *Las bases ontológicas del conflicto intersubjetivo en Sartre*, considera que, para el pensamiento objetivo, la pregunta por la nada viene a expresar un contrasentido y, de hecho, nos dice Heidegger en su *Introducción a la Metafísica*, que la nada sigue siendo por principio algo inaccesible. Sin embargo, la pregunta por esa nada, no es una pregunta superflua, es la misma posibilidad del ser del ente, que «en cada caso soy yo mismo»¹⁴. Dada la inaccesibilidad de la nada, la pregunta se constituye como un contrasentido, sin embargo, en dicha pregunta se encuentra el germen de su nihilidad al mostrarnos ese vacío y ausencia, que constituyen precisamente el germen de su forma informada, de manera que la pregunta nos pone a nosotros mismos frente al precipicio y el abismo que se cierne a raíz de la nada.

Desde el momento en que Heidegger nos plantea la pregunta por el sentido del ser, el problema de la nada, nos dice Muñoz, corre paralelo y la angustia se cierne a su alrededor. La pregunta por el ser nos muestra el Ser, del que nos es imposible concebir de una forma inmediata. La indeterminación del ser por el que se pregunta contrasta, con la determinación del ente al que se le pregunta por su ser. Y es el esclarecimiento de este ente como abierto e inconcluso como «existencia», lo que hace patente la angustia¹⁵. Siendo precisamente esa indefinición la que nos persuade de su definición en lo informado e inasible, configurándose desde el vacío y la ausencia, adquiriendo sentido en la falta de sentido y forma a raíz de lo informado.

Dasein, cuya esencia es mi existencia en «estado de abierto», patentiza de manera radical la angustia. De esta manera, el triángulo existencia-angustia-nada aparece en Heidegger como siendo la misma estructura del *Dasein*. Cuya descripción fenomenológica de la angustia, requiere la previa comprensión de la existencia como trascendencia o, lo que es lo mismo, como «sosteniéndose en la nada». De ahí que la pregunta por la nada, no sea un mero prurito retórico. Dado que desde el momento en que el ser se convierte en inapresable y nuestra pregunta va dirigida al existente, la pregunta por la nada adquiere un primer plano, ya que «la nada pertenece originariamente a la esencia del ser mismo»¹⁶. Es en el ser del ente, donde acontece el anonadar de la nada. Siendo el *Dasein* a través de la angustia como la existencia cobra sentido al configurarse como trascendencia al ser sostenida en la nada que nos constituye desde ese estar arrojados. Cuya peculiaridad es la de lo inasible e inaprensible, escapándonos de entre las manos dada su naturaleza.

En ese mismo plano de realidad, los sonidos dodecafónicos se configuran desde la indeterminación, de manera que cada uno de ellos es un mundo y entidad en sí mismos, sostenidos por la nada que los constituye a partir de la necesidad interior, generando formas que vibran desde lo inaprensible de la disonancia.

Heidegger considera la nada, continua Santander, ante cuya conciencia surge la angustia, no como un ente, a pesar de que se trata de una nada ontológica. Su «realidad», es la de la ausencia, la de la falta, la del «vacío de la omnitud del ente». De manera que, el anonadar de la nada y el existir humano, se dan de la mano para expresar la misma esencia humana, la trascendencia. Por tanto, la nada heideggeriana puede afirmarse como fuente de vida para el hombre. Siendo en la nada donde hay que poner el origen de la libertad humana ya que, «la libertad es el compromiso», y «el dejar-ser al ente» es «existencia», por ello puede hablar de la libertad como la «relación resuelta»¹⁷. Existencia que se configura como trascendencia en la medida en que la realidad es la misma ausencia, en la que el vacío a través del anonadar de la nada se constituye como la esencia de una realidad humana que se muestra en su desasimiento.

Desde el momento en que nos encontramos con una libertad, dice Santander, cuyo fundamento radica, precisamente, en no tener fundamento, en cuanto «dejar ser al ente», el ser de Heidegger deja de existir, velado por la nada. Nada que patentiza la angustia y la conciencia de la nada manifiesta mi existencia que, en cuanto apertura y trascendencia, posibilita mi libertad como compromiso. En la toma de conciencia del «anonadarse de la nada», se nos manifiesta la angustia de nuestra existencia ante nuestra propia posibilidad¹⁸. Tanto en Heidegger como en Kierkegaard, la angustia es diferente del miedo, dado que la angustia exige

el compromiso del sujeto. Es la ausencia de fundamento, la que permite la fundamentación a través de la nada cuyo vacío se muestra en las formas sin forma, que nos remiten a ese anonadar de la nada que muestra la existencia como posibilidad a través de la angustia.

De Kierkegaard y de Heidegger admitirá Sartre, nos dice Santander, la distinción entre miedo y angustia, ya que por el miedo establecemos contacto con el mundo exterior mientras que por la angustia tomamos conciencia de nuestro propio ser¹⁹, de nosotros mismo. De esta manera, la angustia se enraíza con la posibilidad de mi propio ser. El miedo siempre lo es por algo, que está fuera de mí, en las cosas del mundo. La angustia, en cambio, es mi posibilidad, radica en mi ser²⁰. Solo de esta forma Sartre puede decir que la angustia está inscrita en la condición humana, y esto no puede ser de otra manera, ya que, si la libertad es la esencia de la condición humana, y la angustia es la toma de conciencia de la libertad, la angustia, asimismo, está en el fondo de nuestro ser, pues es el sentimiento de nosotros mismos, de nuestra libertad. A través de la angustia tomamos conciencia de nuestro propio ser, que nos adentra en el vacío y la nada, que adquieren su sentido desde esa ausencia de sentido y ese estar suspendidos sin nada en donde aferrarnos salvo la nada y el vacío mismo. Dejando que lo informado adquiera su forma desde una escucha de su silencio a partir de la ausencia.

El triángulo de Heidegger plantea Santander, aparece de nuevo en Sartre, existencia-angustia-nada, reflejándose en una sola palabra, libertad, de esta manera, la noción sartreana de la angustia se explicita. No hay contradicción entre Kierkegaard y Heidegger desde la perspectiva sartreana puesto que, en él, «nada» y «libertad» son una y la misma cosa²¹. Siendo un inevitable la relación existencia-angustia-nada, dado que solo a través de la angustia aparece la existencia como nada, en la que las formas remiten a su negatividad que nos persuaden constantemente de la nada de la que proceden. Constituyéndose la libertad en esa interacción en la que la existencia remite a la nada a través de la angustia de modo que la libertad y la nada son una misma cosa.

Sartre identifica la nada con la libertad, con ello manifiesta, para Santander, que la presencia de la angustia se debe a la toma de conciencia de mi libertad, o a la captación de la nada que soy²². Nada y libertad son una y la misma cosa, a la par que esa nada y esa libertad no son propiedades de la esencia del hombre sino su propia esencia. De ahí que la única manera de que la nada advenga al mundo, sea por mediación de un ser que se cuestione su ser, siendo en este cuestionar su ser, donde radica su libertad²³. Por ello, el hombre, que es el ser por el cual la nada adviene al mundo, ha de ser libre. Una libertad manifestada a través de la presencia de la angustia que permite la captación de la nada que soy y con ello dejar que la libertad se sustente en lo originario que es la nada, una existencia que se muestra desde su vacío, en cuya constitución de formas estas se constituyen desde la negatividad que remite a la nada de la que proceden.

A través de la forma sin forma y de la ausencia, es como el sonido dodecafónico alcanza su plenitud a través de una disonancia que se filtra por entre espacios minúsculos y hace vibrar esos lugares recónditos y escondidos, emergiendo con luz propia desde su silencio.

La inquietud viva de Sartre no será otra, nos dice Santander, que la de proteger esa libertad de las posibles amenazas que pesan sobre ella, y de esa inquietud no ha dejado jamás de hacerse cargo²⁴. Es una exigencia personal que se refleja en la angustia de Roquentin en *La náusea*,

cuando, al intentar recoger del suelo el papel de dictado responde, <<pensé que ya no era libre>>, exigencia personal elevada al plano metafísico, haciendo de la libertad el único valor esencial y la condición de todos los valores. Afirmando Sartre, que <<la angustia es el modo de ser de la libertad como conciencia de ser>>²⁵. La libertad es la nada que es sí en el meollo del hombre²⁶ y que obliga a la realidad humana a realizarse, a hacerse, en lugar de ser. Una libertad esencial, vinculada a la nada y la angustia, de modo que es solo en el vacío de ser como se concilia un ser que adviene a partir de la nada, advirtiendo las formas desde sí mismas como constitutivas de su nihilidad.

Ser libre, nos dice Santander, es como un romper el determinismo causal, rompiendo con el pasado y fugarme de los hechos que dejo a mis espaldas²⁷, <<de la misma manera que el arado, en su avance, deja el surco ya realizado>>. Ser libre es nihilizar el <<en-soi>> que soy yo y convertirme en <<pour-soi>>. Es decir, ser libre es dejar coincidir la libertad y la conciencia con esa nada que soy en la libertad, ser humano que es su propio pasado como también su futuro. Al afirmar Sartre la posibilidad de una huida de la angustia, no se refiere con ello a que dejemos de ser angustia, dado que adoptar conductas de huida a la angustia, es tan solo huir para ignorar que soy angustia²⁸. Libertad que se relaciona íntimamente con la angustia, de modo que es la aceptación y reconocimiento de la angustia lo que propicia la libertad al vernos arrojados a la nada que nos constituye, en un coincidir la libertad y la conciencia desde un dejar que la conciencia se muestre desde un dejarse ser y manifestarse a través de la transparencia de la nada.

Álvarez González en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, nos indica que al igual que Hegel, también Sartre concede un lugar central a la nada, solo que rechaza de raíz el sentido positivo que Hegel le asigna desde las primeras páginas de la *Ciencia de la lógica*, cuando afirma que la nada es –o el ser es nada– en cuanto devenir. Por el contrario, la noción del ser-en-sí de Sartre está desde el principio concebida en términos antihegelianos, dado que es pura positividad sin negación²⁹, lo cual significa que no se puede determinar de ninguna forma, pues eso entrañaría que *no* tendría la determinación contraria, ni decir nada sobre ello fuera de la afirmación tautológica <<el ser es>>. La concepción que tiene Sartre del ser es parmenídea³⁰ y, sin embargo, reconoce un papel central a la nada en su ontología. Una nada vinculada con la angustia en cuanto que nos muestra ese abismo y vértigo en nosotros mismos ante la visión de la nada que nos cierne, y cuyas formas informes en cuanto a que se constituyen a partir de la nada, es la fuente de negatividades que concebimos tan solo desde la angustia, que nos permite el contacto inmediato con la nada. Sin poderse afirmar ni encorsetar la nada, dado que es inasequible e inaprensible, fluye en sí misma.

Muñoz, en *Las bases ontológicas del conflicto intersubjetivo en J.P Sartre*, afirma, la angustia como categoría del espíritu, que al soñar proyecta su propia realidad, una realidad que es nada. Nada que está viendo constantemente en torno suyo a la inocencia³¹. Por ello, considera Adorno, que el espíritu que sueña se convierte en una sugerencia de la nada. Nada que engendra angustia. Ya que el ser es lo indeterminado, no es la determinación (afirmativa) la que es no ser, sino la nada³². Una indeterminación que parte de la nada cuya cualidad de vacío permite adquirir todas las determinaciones y formas, captadas como negatividades de las formas que propicia la angustia, referidas a la nada que las constituye.

Zúñiga García en *Pensar la nada*, muestra que es el tratado de Gorgias titulado *Acerca de lo que no es o acerca de la naturaleza*, el que constituye un escrito fundamental para cualquier tratamiento del tema del nihilismo en el pensamiento griego³³. Nihilismo que se constituye como una nueva forma de pensar, como la realización y acabamiento de la metafísica³⁴. Una experiencia histórica, que determina nuestra situación espiritual, en un destino que nos alcanza sobreviniendo desde los fundamentos de nuestra historia³⁵. De modo que pensarlo, es tanto como encarar un desafío, que repercute en la totalidad de nuestra existencia. Donde el nihilismo adquiere una entidad por sí mismo en cuanto a lo que constituye en sí, no a la adscripción que nosotros le demos, a raíz de su sentido vinculado a la angustia y la vivencia de la existencia como un ser arrojados.

González García en *Filosofía y dolor*, manifiesta que lo que funda el tiempo en Sartre es la nada³⁶, al separar la realidad humana de ella misma. Una ontología sartreana, que convierte a la Nada en la estructura primera de la realidad humana³⁷. Siendo solo a través de la nada como es posible trascender el mundo³⁸, <<el hombre es el ser por el que la nada viene al mundo>>. Asignando un sentido al mundo, correlativamente a un recortar el ser sobre un fondo de <<nada>>. Una realidad humana que nada tiene que ver con lo que ella misma es, siendo la nada la estructura primera de dicha realidad, propiciando la libertad a raíz de vivir el sentido del mundo desde su nihilismo. Sin embargo, dicha nada es pretendidamente recortada al asignar un sentido al mundo desvinculado de la nada, cuya ausencia y alejamiento de la nada y por lo tanto de la angustia no hacen sino reafirmar la angustia que palpita por sí misma.

Nada que conlleva para Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, la libertad absoluta, permitiendo elegir libremente el sentido del mundo³⁹. La acción de la conciencia pone la nada en el ser al conocerla, es decir, introduce la negación como un no-ser⁴⁰, haciendo posible la diferencia, la distinción y la pluralidad. De manera que es la acción de la conciencia, la que permite la aparición de las individualidades en el mundo. Como toda facticidad, el cuerpo solo existe en tanto que lo nihilizo⁴¹, es decir, en tanto que lo hago destacar, recortándolo sobre un fondo de nada, confiriéndole así esa significación que por sí mismo no tiene. Permitiendo que el cuerpo se funda con el fondo de nada en el que está constituido, sin generar una preeminencia a un cuerpo que se constituye como arrojado. Cuyas negatividades como la diferencia, la distinción o la pluralidad son las formas que adquiere la nada, siendo tan solo la conciencia la que adscribe una entidad como individualidades, a formas cuya procedencia es la nada.

El ser como existente, es considerado por Adorno en cuanto que movimiento de la nada a la nada⁴², constituyéndose en esencia. Ser que es inmediatamente la nada⁴³, sin ser ninguna categoría que se le añada al ser desde el exterior, sino que éste, en cuanto indeterminado, no es nada en sí mismo. Dado que no puede ser más que la nada que lo constituye desde la indeterminación como generadora a través de la nada de todas las determinaciones en las negatividades que se manifiestan. Que nos remiten constantemente a su nihilismo.

El sonido dodecafónico se hace eco de su esencia que es el vacío y la nada, a partir de la inexistencia de cualquier parámetro jerárquico, tonalidad o ritmo, sin embargo, se deja guiar por ese silencio que emana de la necesidad interior, llegando sus sonidos disonantes a las texturas más delicadas a través de la vibración de sus armónicos.

Thomas Mann en *Muerte en Venecia*, nos acerca al mar y a la pluralidad fenoménica desde la nada, <<amaba el mar, pluralidad fenoménica que anhela el cobijo en lo inmenso en la nada>>⁴⁴. Y en la misma línea escribe Mann: <<Anhelo lo sublime, ¿es acaso la nada una forma de perfección? Sumido en el vacío>>⁴⁵.

Mientras que Thomas Mann en *Doktor Faustus*, concibe una paradójica relación interna entre la subjetividad y el nihilismo, contenido en su poder creador, <<¿Qué zona de lo humano, así fuere la más elevada, la más dignamente generosa, puede ser totalmente insensible a la influencia de las fuerzas infernales, más aún, puede renunciar a su fecundante contacto?>>⁴⁶. Así mismo nos dice Mann: <<Las fuerzas infernales, corresponden al poder disolvente de la autoconciencia creadora, que procede destruyendo las instituciones para hacer emerger aquello que ha debido ser contenido, reprimido y olvidado para edificar la civilización>>⁴⁷.

Notas

1 Santander (2004), p. 27

2 *Ibid*, p. 32.

3 *Ibid*, p. 34.

4 *Ibid*, p. 34.

5 *Ibid*, p. 34-35.

6 *Ibid*, p. 34-35.

7 *Ibid*, p. 34-35.

8 *Ibid*, p. 35.

9 *Ibid*, p. 35.

10 *Ibid*, p. 36.

11 *Ibid*, p. 36.

12 *Ibid*, p. 37.

13 *Ibid*, p. 37.

14 Muñoz (1980), p. 19.

15 *Ibid*, p. 19.

16 *Ibid*, p. 20.

17 *Ibid*, p. 20.

18 *Ibid*, p. 20-21.

19 *Ibid*, p. 21.

20 *Ibid*, p. 21-22.

21 *Ibid*, p. 23.

- 22 *Ibid*, p. 24.
- 23 *Ibid*, p. 24.
- 24 *ibid*, p. 25.
- 25 *Ibid*, p. 26.
- 26 *Ibid*, p. 26.
- 27 *Ibid*, p. 26.
- 28 *Ibid*, p. 27
- 29 Álvarez González (2008), p. 17
- 30 *Ibid*, p. 17.
- 31 Muñoz (1980), p. 18.
- 32 Adorno (1975), p. 123
- 33 Zúñiga (2007), p. 159.
- 34 *Ibid*, p. 214.
- 35 *Ibid*, p. 214
- 36 González García (2010), p. 387.
- 37 *Ibid*, p. 391.
- 38 *Ibid*, p. 392.
- 39 Sáenz (2002), p. 166
- 40 *Ibid*, p. 168.
- 41 *Ibid*, p. 170.
- 42 Adorno (1981), p. 120.
- 43 *Ibid*, p. 150.
- 44 Mann (2017), p. 59.
- 45 *Ibid*, p. 59.
- 46 Adorno (2003), p. 13.
- 47 *Ibid*, p. 13

2. Dasein

2.1 Ser-ahí

Santander, en *Comentario a un texto de Heidegger. La carta fenomenológica: el examen de la angustia*, advierte que entre todos los seres, solo el hombre es metafísico, cuya esencia, *Dasein*,

radica en ese movimiento de trascender, que va más allá del ente en su conjunto¹. Ente en su conjunto y como tal que se abre, pero es solo gracias a que el hombre permanece dentro de la Nada, de modo que manteniéndose dentro de la Nada, el *Dasein* trasciende al ente en su conjunto. Un ente que como tal solo se hace patente si la Nada, en la que todo *Dasein* se mantiene, no hubiera salido previamente de su ocultamiento², haciendo patente que el ente es. De modo que la ciencia, no puede escapar a la <<relación>> del *Dasein* con la Nada. Dado que la ciencia misma, no habría sido posible, si previamente no se hubiera hecho patente al *Dasein*, que es el ente y no la Nada. *Dasein* que se hace patente, en tanto que el hombre permanece dentro de la nada, la cual sale de su ocultamiento.

Muñoz, en <<Las bases ontológicas del conflicto intersubjetivo en J.P.Sartre>>, advierte que la Nada anterior al ente, de la que procede el *Dasein* en su comportamiento relativo a cualquier ente. Cuya relación del *Dasein* con La nada afirma que <<ser-ahí significa mantenerse dentro de la Nada>>, lo que otorga al *Dasein* su trascendencia. A la que Heidegger llama trascendencia del *Dasein*, al estar en cada caso más allá del ente en su conjunto, dado que se mantiene dentro de la Nada³. Es gracias a su estar en la Nada, que el *Dasein* puede comportarse libremente respecto de sí mismo y de los otros entes, de modo que no habría libertad sin este originario manifestarse de la Nada.

La esencia del hombre, para Muñoz, *Dasein*, radica en ese movimiento de trascender que va más allá del ente en su conjunto. Pero el ente en su conjunto y como tal se abre, solo gracias a que el hombre se mantiene dentro de la Nada⁴, manteniéndose dentro de la Nada, el *Dasein* trasciende al ente en su conjunto. Siendo una necesidad la permanencia del hombre dentro de la nada, dado que está constituido por ella, de modo que su escucha a través de la angustia, propicia la vivencia de sí desde la parte más constitutiva del ser humano que le enraíza con el ser ahí.

Adentrándose en la región del silencio, nos dice Martínez en *Las bases ontológicas del conflicto intersubjetivo en J. P. Sartre*, nos manifiesta que dicha región donde la lógica del hombre poco tiene que decir, llegados a este punto, al *Dasein* solo le resta entregarse radicalmente al silencio⁵, para acercarse íntimamente al origen. Un modo de pensar que *vaga* por las inmediaciones del ser, *viviendo* una forma de experiencia que tiene lugar como acaecer de las cosas en el *Dasein*⁶, en un *pensar merodeante* que se expresa en el *hablar sugerente*, modalidad de habla que corresponde a dicho pensar. Un *hablar sugerente* que permite al *Dasein* hablar acerca de las cosas, dejando a éstas en total libertad⁷. El *hablar sugerente* no define, sino que sugiere, y en este sugerir no encorseta, sino que deja ser. Una entrega que propicia el silencio, para acercarse íntimamente al origen. Dejando que las cosas acaezcan por sí mismas desde ese estar arrojado, generándose un hablar sugerente desde ese dejar ser.

En Heidegger, observa Martínez, la verdad no es adecuación entre el intelecto y la cosa, sino <<desocultación>>, <<manifestación>> de lo real desde sí mismo a través del *Dasein*⁸. Heidegger, busca una perspectiva que posibilite la contemplación pura y limpia del *acaecer* de las cosas, junto a un modo de entender lo real en donde hombre y mundo queden integrados como unidad⁹. Es desde esta posición desde la que Heidegger desarrolla el concepto de verdad como *alétheia*, <<des-vela-miento>>⁹. Verdad que se muestra por sí misma ante la presencia respetuosa del *Dasein*. Un *Dasein* que se manifiesta a través de una contemplación pura y limpia del acaecer

de las cosas, desde la transparencia de su ser, en la que el hombre y el mundo interaccionan recíprocamente sin filtros, confluyendo sujeto-objeto en una unidad. Permitiendo el desvelamiento por sí mismo desde la escucha del *Dasein*.

Que el ser sea <<captado>>, ha de corresponderse con <<la escucha del *Dasein*>>¹⁰, nos dice Martínez, una <<escucha ontológica>>, que requiere silencio (saber callar), recogimiento en sí mismo (reflexión) y respeto (no intervenir en la naturaleza de lo real). *Dasein* que no ha de forzar al ser a manifestarse, sino que, creando las condiciones adecuadas, debe esperar pacientemente el momento oportuno para su libre manifestación¹¹. Envuelto en un halo de silencio que no ponga trabas al ser en su *decirse*. Es esto precisamente lo que Heidegger pretende conseguir con sus interpretaciones sobre la poesía de sus poetas. La actitud de escucha en la obra de Heidegger, se presenta como la actitud <<auténtica>> del pensar, dado que la gran cuestión del pensar es el ser y el ser se muestra al *Dasein* a través de su *habla*¹², por lo que la única forma de atender al ser es poniéndose a su escucha. Una escucha más allá de uno mismo, en la que todo se hace y acontece por sí mismo desde una escucha que deja hacer y acontecer sin mayor intervención que el silencio.

Creando las condiciones adecuadas a partir de la necesidad interior, el sonido dodecafónico emerge por sí mismo desde el silencio. Cuyas disonancias desvelan y sacan de su ocultamiento a esos miedos que emergen y reverberan.

<<Somos un diálogo>>, nos dice Garrido-Maturano en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, que significa siempre igualmente, que somos un diálogo. Pero la unidad de este diálogo consiste, en que cada vez está manifiesto en la palabra esencial, el uno y el mismo por el que nos reunimos, en razón, de lo cual, somos uno y propiamente nosotros mismos¹³. El diálogo y su unidad, es portador de nuestra existencia (*Dasein*). Una existencia que se muestra desde la transparencia y la escucha del *Dasein*, desde un dejar que emerja por sí mismo, en un diálogo de reciprocidad auténtico en el que la palabra es el silencio, emergiendo tal y como somos auténticamente.

La trascendencia del ser del <<*Dasein*>>, es para Adorno una trascendencia, en cuanto que implica la posibilidad y la necesidad de la más radical individuación¹⁴. Cuya esencia del *Dasein* está en su <<existencia>>¹⁵. De modo que, desde una posición de privilegio ocupada ontológicamente por el *Dasein*, ha sido anticipada por Hegel en su tesis idealista de la prioridad del sujeto¹⁶. Es pues el *Dasein*, el que propicia la más radical de las individuaciones en la existencia, coincidiendo paradójicamente con su trascendencia, dadas las condiciones que crea el *Dasein* para que la existencia de dicha individuación se configure desde sí misma a partir de la transparencia y la autenticidad. Dejando que el ser palpite por sí mismo a raíz de lo cual se genera una indeterminación. Que manifiesta Adorno, dado que el ser es lo indeterminado, no es la determinación (afirmativa) como no ser, sino nada¹⁷. Recibiendo lo óntico, a raíz de su individualización espacio-temporal¹⁸, por lo que es ontológico en cuanto Logos. Una captación de lo óntico, que se genera por sí mismo al concurrir las condiciones espacio-temporales que propician su advenimiento del *Dasein*, desde el Logos que emerge a raíz de la escucha de ese ser ahí.

La obra de arte, indica Rius en *Adorno y Sarte, la estética del compromiso*, alude a que solo apuntando hacia sí, a su propia materialidad, es por lo que se ha de concernir que su valor no reside en nada que ella designe o signifique, sino en su *ser-ahí*¹⁹, <<al existir, las obras de arte

postulan la existencia de algo no existente y entran de este modo en conflicto con su no existencia real>>. Un ser-ahí, desvinculado de toda mediación, plasmándose desde la transparencia y lo originario, sin mayor significación que ese ser-ahí arrojado y vinculado directamente con la existencia.

Desde esa entrega, el sonido dodecafónico se muestra ahí tal cual, sin filtros ni mediaciones, emergiendo fenomenológicamente desde sí y ese impulso interior que se despliega a través de las disonancias, cuyos armónicos reverberan y traspasan su individualidad.

Conciencia de que el mundo no es ni tan simple ni tan transparente, en muchos casos incluso difícil y hostil, nos dice Pousseur en *Música, semántica y sociedad*, desde un subjetivismo romántico, en el que individuo ya no vibra al unísono con un universo al que dominaría por completo, sino que se siente cada vez más arrojado en él como en un espacio extraño²⁰. Conduciendo a la pérdida de toda fe en una posible armonía, de modo que el expresionismo posromántico, no hablará más que de un mundo vacilante y de un universo en estado de perpetua disgregación. En el que la desvinculación del individuo de ese todo, propicia precisamente el reencuentro con ese estar arrojado en el *Dasein*, a través del espacio extraño que precisamente es la puerta de entrada de sí mismo a través del dolor y la pérdida, desde el reencuentro a través de la angustia que le vincula consigo mismo.

Bonilla, en *La posibilidad de una reflexión estética a partir de J. P. Sartre*, nos habla de un pensar la existencia a partir de un hombre solitario y arrojado en el mundo, puede ser objeto de una reflexión, pero es ahí donde vemos resquebrajada la radicalidad conceptual de la filosofía²¹. Siendo en ese resquebrajamiento donde emerge el ser humano en un vínculo profundo y silencioso de una existencia en la que prevalece ese estar arrojado, sin mayor apoyatura que esa grieta y dolor que perdura ante la visión a través de la angustia del propio vértigo.

2.2 Ser arrojado

Musil, en *El hombre sin atributos*, nos muestra el estado líquido sobre el que navega el yo en la lejanía, en una indiferenciación con el infinito <<una idea grande y conmovedora se diferencia de una idea vulgar, en que se encuentra en un estado líquido sobre el que navega el yo hasta alcanzar la lejanía infinita e, inversamente, hasta que los espacios del mundo consiguen anclar en el puerto del yo, de modo que al fin no se puede distinguir entre lo que nos pertenece como propio y lo que es del infinito>>²².

Herman Hesse en *El lobo estepario*, nos muestra a un ser arrojado solitario y sin hogar, aturdido por lo absurdo, conmocionado por la soledad sufriente ante unos placeres sórdidos y sin sentido, en un mundo que se repliega en lo anodino. <<No sé cómo es esto, pero yo, el lobo estepario sin hogar, el enemigo solitario del mundo>>²³. Deambulando sobre el asfalto: <<Con fingida alegría me puse a trotar sobre el asfalto de las calles, húmedo por la niebla. Las luces de los faroles, lacrimosas y empañadas, miraban a través de la blanda opacidad y absorbían del suelo mojado los difusos reflejos>>²⁴. Viviendo esos días anodinos: <<No había que lamentar nada de lo pasado. Era de lamentar lo de ahora, lo de hoy, todas estas horas y días que yo iba perdiendo, que yo en mi soledad iba sufriendo, que ya no traían ni dones agradables ni conmociones profundas>>²⁵. Perplejo ante un mundo inhóspito: <<¿Cómo no había yo de ser un

lobo estepario y un pobre anacoreta en medio de un mundo ninguno de cuyos fines comparto, ninguno de cuyos placeres me llama la atención?>>²⁶. En una absurda búsqueda insaciable: <<No puedo comprender qué clase de placer y de alegría buscan los hombres en los hoteles y en los ferrocarriles totalmente llenos, en los cafés repletos de gente oyendo una música fastidiosa y pesada; en los bares y varietés de las elegantes ciudades lujosas, en las exposiciones universales, en las carreras, en las conferencias para los necesitados de ilustración, en los grandes lugares de deportes; no puedo entender ni compartir todos estos placeres, que a mí me serían desde luego asequibles y por los que tantos millares de personas se afanan y se agitan>>²⁷.

Mostrándonos Herman Hesse en *El lobo estepario*, a ese ser arrojado en esos momentos de placer frente a lo que busca un mundo anodino, considerado como una bestia descarriada en un mundo extraño, cuyo hombre es un ensayo en una vida que le arroja fuera. <<Y lo que, por el contrario, me sucede a mí en las raras horas de placer, lo que para mí es delicia, suceso, elevación y éxtasis, eso no lo conoce, ni lo ama, ni lo busca el mundo más que si acaso en las novelas; en la vida, lo considera una locura>>²⁸. Volviendo a una incrédula resignación: <<Si el mundo tiene razón si esta música de los cafés, estas diversiones en masa, entonces soy yo el que no la tiene, entonces es verdad que estoy loco, entonces soy efectivamente el lobo estepario que tantas veces me he llamado, la bestia descarriada en un mundo que le es extraño e incomprensible, que ya no encuentra ni su hogar, ni su ambiente, ni su alimento>>²⁹. Esa supuesta mirada: <<Tranquila me miraba la oscura pared de piedra, envuelta en niebla profunda, hermética, hondamente abismada en su sueño>>³⁰. <<Buenas noches, tapia, yo no te despierto. El tiempo vendrá en que te derribarán, te llenarán de codiciosos anuncios comerciales, pero entretanto aún estás ahí, aún eres bella y callada y me gustas>>³¹. <<El hombre no es de ninguna manera un producto firme y duradero, es más bien un ensayo y una transición, no es otra cosa sino el puente estrecho y peligroso entre la naturaleza y el espíritu>>³². Continuando el camino a pesar de la desidia: <<Desilusionado, seguí mi camino, no sabía adónde, para mí no había objetivos ni aspiraciones, ni deberes. La vida sabía horriblemente amarga, yo sentía cómo el asco creciente desde hace tiempo alcanzaba su máxima altura, cómo la vida me repelía y me arrojaba fuera>>³³.

Juan Miguel Company en *Máscaras de carne*, considera el sentido y el sin-sentido de Ingmar Bergman en su existencia, su interioridad y exterioridad, sus cualidades propias y las de su circunstancia, sus razones y sinrazones por las que vive, lo que siente y su exteriorización, sus cuidados, sus deseos, sus enfrentamientos y también el mundo de la violencia que incide en ella³⁴. <<No creas que no te comprendo. Este vano sueño de ser; no de actuar sino de ser. De estar a cada instante, consciente, vigilante, despierta. Y al mismo tiempo ese abismo entre lo que eres ante los otros y lo que eres en ti misma... No hay necesidad de actuar un papel, de mostrar un rostro, de hacer gestos falsos... Tu refugio no está bien cerrado, la vida se filtra en él por todas partes... Nadie pregunta si es verdadero o falso, si eres sincera o hipócrita. Solo en el teatro eso es importante... Considero que debes continuar haciendo este papel hasta que ya no lo encuentres interesante>>³⁵.

Notas

1 Santander (2004), p. 39.

- 2 *Ibid*, p. 39-40.
- 3 Muñoz (1980), p. 36.
- 4 *Ibid*, p. 39.
- 5 Martínez (2006), p. 16.
- 6 *Ibid*, p. 16.
- 7 *Ibid*, p. 16.
- 8 *Ibid*, p. 18.
- 9 *Ibid*, p. 18.
- 10 *Ibid*, p. 55-56.
- 11 *Ibid*, p. 57.
- 12 *Ibid*, p. 59.
- 13 Garrido-Maturano (1992), p. 4.
- 14 Adorno (1975), p. 110.
- 15 *Ibid*, p. 120.
- 16 *Ibid*, p. 123.
- 17 *Ibid*, p. 123.
- 18 *Ibid*, p. 129.
- 19 Rius (2007), p. 99.
- 20 Pousseur (1984), p. 71.
- 21 Bonilla (2004), p. 203.
- 22 Musil (2016), p. 115.
- 23 Hesse (2018), p. 39.
- 24 *Ibid*, p. 40.
- 25 *Ibid*, p. 41.
- 26 *Ibid*, p. 42.
- 27 *Ibid*, p. 42.
- 28 *Ibid*, p. 43.
- 29 *Ibid*, p. 43.
- 30 *Ibid*, p. 53.
- 31 *Ibid*, p. 53.
- 32 *Ibid*, p. 83.

33 *Ibid*, p. 102.

34 Company Ramón (2018), p. 65.

35 *Ibid*, p. 78-79.

2.3 Ser-ahí. Preontológico.

Sartre considera que la determinación para Heidegger es un trascender que supone un retroceso y toma de perspectiva¹, transcendencia del mundo a través del *Dasein*, de modo que a cada instante estamos arrojados en el mundo y comprometidos². Instante intemporal, a partir de una Intemporalidad prejudicativa, que nos lleva más allá de nosotros mismos sin un sujeto observador. En tanto que arrojado a un mundo en una situación, es para Sartre pura contingencia <<esta pared, este árbol, esta taza³>>, árbol en la existencia, que se manifiesta como árbol en sí mismo, es lo que es. Realidad humana que no puede sustraerse al mundo⁴, de modo que el ser ahí es arrojado al mundo. Mostrándose tal cual es sin mediaciones ni filtros, mostrándose en toda su amplitud en la existencia desde la transparencia.

El ser ahí, como comprensión preontológica del ser⁵, es para Heidegger un comprende sin comprender, capta, escucha, deja ser, deja que se muestre preontológicamente. Siendo un ser ahí que se comprende previamente⁶, desde el temor que abre el ser ahí⁷, temor ancestral y preontológico previo, que nos muestra arrojados en el ser ahí. Un ser ahí primitivo, directamente desde una absorción radical del fenómeno⁸, sin intermediarios, complicaciones o encubiertamente. Un ser ahí preontológico desde un temor ancestral que nos vincula al ser ahí primitivo

Siendo la angustia para Heidegger, la base fenoménica de la totalidad original del ser del ser ahí⁹, desde una angustia como ser ahí¹⁰, que lo singulariza en su más peculiar ser en el mundo¹¹. Ser ahí que se angustia en el fondo de su ser¹². Este angustiarse ante, es el ser ahí mismo¹³, sin carácter de una espera, cuya angustia surge del ser ahí mismo¹⁴. De modo que el hombre como ser ahí¹⁵, es arrojado al instante. Ser ahí que se muestra desde la transparencia manifestando la totalidad original del ser, cuya angustia surge del ser ahí mismo sin filtros ni mediaciones.

Desde la transparencia, el ser ahí emerge a través de un sonido dodecafónico que muestra el ser desde la totalidad original cuya disonancia reverbera en su naturaleza primitiva, recobrando sus armónicos ancestrales.

2.4 Realidad humana. Ser-ahí arrojada

La realidad humana como des-alejadora, es para Sartre la condición necesaria para que haya alejamiento¹⁶, a partir de una estructura negativa del alejamiento, que ha de ser superada. Realidad humana que no puede sustraerse al mundo. Siendo el *Dasein* como ser ahí arrojado, un <<arrancamiento a sí mismo>>¹⁷, desde una nada que adviene al mundo, cuya realidad humana es padeciente, infestada de una totalidad que ella es, sin poder serla por naturaleza, como conciencia infeliz¹⁸. Siendo la conciencia que nos acerca a su realidad sin filtros, una realidad sufriente como totalidad, inalcanzable desde el para sí que sufre¹⁹, a partir de un sufrimiento inmóvil y mudo. Desde un ser ahí arrojado a partir del arrancamiento de sí mismo,

cuya ausencia fuera de sí propicia el advenimiento del mundo sin ataduras ni filtros, mostrando la realidad sufriente en su totalidad.

Realidad humana en Sartre, perpetuamente arrancada de sí misma <<lo que ella ha sido, separado por una nada de lo que es y será>>²⁰ como libre, una realidad humana, que es el ser que hace que haya algo dado, iluminándolo a la luz de lo que aún no existe²¹. De modo que el mundo se encuentra suspendido en la nada a través de la angustia²², siendo el hombre un ser de alejamiento, que retorna a interiorizarse hacia sí mismo, anunciándose a sí mismo del otro lado del mundo²³, surgiendo y organizándose como mundo en un movimiento de interiorización, cuya realidad humana emerge en el no ser desde la negación fundada en la nada como vacío indiferenciado en Heidegger²⁴. Ser, a partir de lo que no es, relacionándose el ser humano con el no-ser como componente de lo real²⁵, una realidad constituida por lo que no es, como lo limitado. Desde una realidad humana arrancada de sí misma a la luz de lo que aún no existe, en un mundo suspendido a través de la nada.

Emergen los sonidos suspendidos dodecafónicos desde la luz interior de lo que aún no existe en un mundo arrancado de sí mismo a través de las disonancias cuyos armónicos reverberan en la nada.

Un ser ahí del hombre concreto en Bergman²⁶, es tomado como punto de partida de la existencia con constantes interrogantes, que nos acercan al conocimiento de la conciencia humana individual²⁷, a partir de personajes con una realidad ilusoria que no llega a hacerse realidad, <<regusto amargo de una existencia desprovista de sentido²⁸>> a los que la realidad esquiva.

Notas

1 Sartre (1981), p. 58.

2 *Ibid*, p. 81.

3 *Ibid*, p. 130.

4 *Ibid*, p. 67.

5 Heidegger (1987), p. 24.

6 *Ibid*, p. 101.

7 *Ibid*, p. 159.

8 *Ibid*, p. 63.

9 *Ibid*, p. 202.

10 *Ibid*, p. 204.

11 *Ibid*, p. 208.

12 *Ibid*, p. 210.

13 *Ibid*, p. 371.

14 *Ibid*, p. 373.

15 Heidegger (2005), p. 103.

16 Sartre (1981), p. 61-62.

17 *Ibid*, p. 66.

18 *Ibid*, p. 143.

19 *Ibid*, p. 145.

20 *Ibid*, p. 546.

21 *Ibid*, p. 589.

22 *Ibid*, p. 58.

23 *Ibid*, p. 58.

24 *Ibid*, p. 59.

25 *Ibid*, p. 44.

26 Puigdomenech (2018), p. 36.

27 *Ibid*, p. 36.

28 *Ibid*, p. 135.

3. La vacuidad

3.1 El hastío, la náusea, lo absurdo

Muñoz, en *Las bases ontológicas del conflicto intersubjetivo en J.P. Sartre*, Si el ser se nos <<devela>> a través de unos medios de acceso inmediato, tales como el hastío o la náusea¹, el objetivo propio de la ontología no será otro que la descripción de ese fenómeno tal y como aparece. Una descripción que corresponde a lo que acontece inmediatamente como develado desde el hastío y la náusea sin procesos intermedios.

En *La Náusea*, para Bermúdez en *La sensación de vacío sartreano vista desde las obras de Camus y Sábato*, nos encontramos gran parte de las ideas más influyentes de Sartre, en las que contrapone el sentimiento de lo absurdo a los valores positivos de la filosofía clásica, así, hace reflexionar a su personaje sobre las razones de su existencia y de las del mundo, por lo que no puede por menos que sentir náusea². Sensación que nos invade cuando se descubre la contingencia esencial y lo absurdo de lo real, experimentando el verse <<de más>> en relación con los otros. Existir no es más que <<estar ahí>> simplemente, de modo que los seres no son necesarios³. Siendo así como se cae en la cuenta del carácter absurdo de todo lo que nos rodea, nuestro propio carácter absurdo. En una sensación que descubre la contingencia esencial y lo absurdo de lo real, captando ese estar ahí simplemente, directamente en la existencia sin mayor proceso que la presencia. Siendo directamente del existencialismo francés, y en concreto de Sartre de donde, tanto Camus como Sábato, toman la espeluznante sensación de vacío, de náusea y de nada⁴. Viviéndose un sentimiento contrapuesto ante una vivencia absurda de todo

cuanto rodea que conlleva a la náusea, frente a una vivencia auténtica a raíz de un estar arrojado a la existencia.

Sartre considera la ficción, para Bonilla en *Posibilidad de una reflexión estética a partir de Jean Paul Sartre*, como la aventura del sentido de la existencia, plasmada en su personaje Roquetin de *La náusea*⁵, que considera mejor escribir ficción que dedicarse a redactar la historia del Marqués de Rollebon. Siendo en *La náusea*, donde nos encontramos con el ejemplo más claro respecto a la relación entre filosofía y literatura⁶, entendida como arte. En el que la ficción adquiere tintes existenciales a través del absurdo, desde una vivencia orgánica de una situación que implica el organismo entero a través de la angustia ante un mundo absurdo.

Considerando Aronson en *Camus y Sartre*, que, en *La náusea*, Roquentin se siente asqueado a medida que experimenta lo absurdo, oculto normalmente en la rutina⁷, apareciendo la verdad de ese absurdo de forma más brusca, a medida que su vida se hunde lentamente a su alrededor. Alabando Camus las descripciones de Sartre de lo absurdo, en un sentimiento de angustia, que surge a medida que las estructuras ordinarias, propias de la existencia se colapsan en la vida de Roquentin y en la náusea resultante⁸. A raíz de ese sentirse asqueado ante la experiencia de lo absurdo que enmascara ese desasimiento de la existencia en la que el ser arrojado emerge frente a lo anodino de la rutina.

Sartre describe una condición humana absurda⁹, nos dice Aronson, pero también rechaza estremecerse ante ella. Llevándonos a la nada, pero también a la lucidez. En una imagen que perpetúa a través de los personajes, la de un hombre sentado entre las ruinas de su vida, es una buena ilustración de la grandeza y verdad de la obra (*La náusea*)¹⁰. En la que, tras ese colapso existencial, emerge la lucidez frente a la nada que habita la existencia, configurando una perspectiva luminosa de la desidia y el absurdo.

La música dodecafónica emerge de entre sus ruinas, dejando que aparezcan todo tipo de sonidos a partir de las disonancias, propiciando lo conflictivo, la tensión, la contradicción, dejando que todo fluya desde su naturaleza, que el supuesto absurdo se muestre en todas sus dimensiones, de manera que emerja su sentido profundo.

Es en el fragmento inicial del mito de Sísifo, citado por Sartre, para Aronson, donde Camus expone sus ideas básicas. Fragmento que suena como una paráfrasis de Camus, respecto a la experiencia de Roquentin en *La náusea*¹¹. A lo que Sartre continúa en un aparente acuerdo con Camus, «en un universo despojado repentinamente de ilusiones y luces, el hombre se siente un intruso, un extranjero». En el mito de Sísifo, se nos evoca a *La náusea*¹², «en cualquier esquina, el sentimiento de lo absurdo puede golpear a un hombre en la cara». En una rutina colapsada a diario, «esta náusea, es también lo absurdo»¹³. En la que la existencia recobra su ser ahí a través de la náusea y el absurdo, contraponiendo ese estado angustioso existencial con una anodina cotidianidad enmarcada en el absurdo.

González García en *Filosofía y dolor*, nos dice que es en *La náusea*, tras sus reflexiones sobre los poderes creativos de la música, cuando Roquentin siente el deseo de crear para liberarse de esa contingencia existencial¹⁴. En el resto de la obra, solo cabe una actitud objetivista e instrumental¹⁵ con meras cosas niveladas, cuya sola presencia resulta insoportable. Los otros, se transforman en simple negación del yo, de modo que la única relación que sugieren es el

odio, es decir, la aniquilación de toda relación¹⁶. Una soledad vivida como ausencia de compromiso, desde un vacío de toda presencia humana¹⁷. A cuyo protagonista de *La náusea*, la humanidad le produce ganas de vomitar¹⁸. En un intento infructuoso por liberarse de una contingencia existencial que resulta insoportable, configurándose una negación del propio yo que conlleva una soledad como ausencia y vacío de toda presencia humana. En la que el ser arrojado se resiste tras la máscara del absurdo que persiste en una sociedad anodina.

Una soledad que le inspira temor en palabras de González, dado que le pone ante una libertad absoluta¹⁹, análoga a la muerte, en una indiferencia ante la humanidad, su falta de amor y de apertura al mundo y al otro, que le conduce a la ausencia de toda relación creadora, lo que le lleva al dolor²⁰. En una sensación de vacío²¹ en Roquentin, fruto de su incapacidad de amar y de comprometerse. Una soledad profunda y existencial cuya inevitable soledad conlleva un temor ante la libertad absoluta, que es contrapuesta y enfrentada a lo absurdo de una humanidad cuya indiferencia, falta de amor y ausencia creadora lleva al dolor. Sin embargo, puede observarse ese dolor fruto de la vivencia interna ante el abismo y vértigo frente a la nada que se es.

Sensación de vacío que emerge en la música dodecafónica a raíz de que nace de la nada desde una ausencia de jerarquías, un ritmo concreto o una tonalidad definida. De modo que las disonancias llevan más allá del ego, desde sonidos directos que acontecen sin mediaciones, sin nada donde aferrarte ni refugios, así aparece una desnudez que nos enfrenta a nosotros con nosotros mismos a partir de lo nítido y transparente.

Abocado a la inactividad y a la ausencia de todo esfuerzo creador²², dado que carece de finalidades para González, cuyo único deseo de este ser doliente, es el abandono de sí²³. Una ausencia de tensión creadora que le lleva al hastío de la propia existencia²⁴, hasta el punto de que el aburrimiento lo vive como esencia de vida. La ausencia de creación aleja a Roquentin del ser y lo sumerge en la nada, ello le produce tristeza, cuya reacción será una toma de conciencia de su empobrecimiento como persona, resultado de un progresivo aislamiento, que lo recluye, limitándose a adoptar la perspectiva de un espectador desinteresado²⁵. Ese sumergirse en la nada, si bien puede conllevar una angustia resultado de estar arrojado frente a la nada que se manifiesta a través de la angustia. En *La náusea*, dicha angustia se trastoca en un ser doliente que se abandona a sí mismo, ante el hastío de la propia existencia en la que el aburrimiento y la ausencia de creación le lleva a la tristeza y al aislamiento.

Náusea concebida por González como dolor, en la medida que es análoga al sufrimiento interior que produce la no aceptación de una realidad o de una pérdida, sin ser algo que yo sufra ni es una enfermedad <<soy yo>>²⁶. Náusea que se sigue de la revelación perpetua de mi cuerpo a mi conciencia²⁷, en un intento de evadirla infructuosamente, bien buscando el placer o el dolor físico. Una náusea que no es accidental, sino esencial²⁸. Náusea que Sartre identifica con la afectividad cenestésica, incluso con la angustia²⁹ de no poder existir más que como conciencia de un cuerpo. La náusea como angustia ante la encarnación de la conciencia, en un fenómeno que capta a través del dolor. A diferencia de La náusea que afecta al cuerpo, la angustia provoca la desolación del espíritu³⁰. Obedeciendo a la espontaneidad de la conciencia prerreflexiva³¹, existente en su propio cuerpo, siendo la angustia la reflexión de sí misma. Una facticidad instrumental que somos en el seno de un mundo absurdo, cuya clave de su existencia produce

náuseas, en su absurdo fundamental³². Ante un no aceptar una realidad como pérdida, en la que prevalece ese estar yo arrojado, constituyéndose una náusea esencial. Identificado desde un cuerpo que adquiere un carácter autónomo, pero sin indagar en ese aspecto angustioso resultado de un estar arrojado al mundo desde la espontaneidad de una conciencia prerreflexiva.

El dolor se muestra a través de la música dodecafónica como una de las manifestaciones de la angustia, emergiendo a raíz de las disonancias como un proceso natural, en el que las partes más internas afloran por sí mismas sin ningún tipo de rechazo ni mediación, encauzándose desde ese aflorar libremente.

López Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, muestra que una conciencia es causa de <<náusea>> para la conciencia³³. La diversidad de las cosas —leemos en *La Nausea*—su individualidad, no es más que una apariencia, un barniz. El barniz se ha fundido, quedan masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, con una terrorífica y obscena desnudez (...) Estas relaciones que yo me obstinaba en mantener para retrasar el hundimiento del mundo humano, medidas, cantidades, direcciones, no prendían en las cosas³⁴. La náusea de la conciencia no es posible acallarla, mostrándose en esa terrorífica desnudez y buscando acallarla mediante acciones que no parecen acallar esos gritos. Vislumbrando la solución, pero incidiéndose en sus manifestaciones cotidianas sin incidir en su origen.

La conciencia no cesa de tener, no cesa de hablar un cuerpo, nos dice López Sáenz. No se da incorpórea. La percepción de la inevitable corporalidad propia es, causa de perpetua náusea³⁵. Nausea que revela perpetuamente mi cuerpo a mi conciencia³⁶. Desde el momento en que el dolor o lo agradable son existidos por la conciencia, manifiestan a su vez su facticidad y su contingencia y es sobre un fondo de náusea como se desvelan³⁷. Conciencia de ese estar arrojado preontológica que tan solo se observa a nivel corporal, cuando embarga al ser humano completamente en un sentirse ahí desde la angustia que muestra ese ser originario en el instante.

Siendo la percepción del propio cuerpo en su carnalidad par Sáenz, la que se encuentra abundante y expresivamente descrita en *La náusea*³⁸, en la que Roquentin, el protagonista, habla de <<la carne que hormiguea y remueve suavemente licores... la carne que remueve, remueve, remueve, el agua dulce y azucarada de mi carne>>³⁹. Sin identificarse Roquentin con su cuerpo, dado que no se reconoce en su rostro reflejado en el espejo⁴⁰, rostro que le recuerda un modo de ser opuesto al de la conciencia⁴¹, <<veo ligeras grietas, veo una carne insípida que se dilata y palpita con abandono>>⁴². Una descripción que es tan claramente distanciadora, que resulta imposible que la conciencia —caracterizada por su translucidez—sea ese cuerpo. Una percepción del cuerpo marcada por el distanciamiento, sin que haya una identificación de un cuerpo como propio, produciéndose en el cuerpo ese captarlo ahí, concebido como un cuerpo que se encuentra en la existencia, hasta cierto punto interesante en la medida en la que se está captando en el cuerpo su dimensión original en la existencia. Sin embargo, tan solo se percibe ese distanciamiento y esa desidentificación.

Náusea que llega a su extremo, con lo que podríamos denominar la <<extrañación>> del propio cuerpo, lo que Sartre llama, la <<percepción aberrante>>⁴³, dado que el propio cuerpo se percibe como cosa⁴⁴, en el que Roquentin, el protagonista de *La náusea*, cuando mira su mano

en reposo sobre la mesa. La mira como un objeto o, como un animal, puesto que, siendo algo vivo, no es sin embargo conciencia⁴⁵. <<Veo mi mano que se expande sobre la mesa. Vive, soy yo. Se abre, los dedos se despliegan y alzan. Está sobre su dorso. Me muestra su grueso vientre. Parece un bicho caído de espaldas. Los dedos son las patas (...) Mi mano se vuelve boca abajo y me ofrece ahora su dorso. Le repugna, pero no puede dejar de saber que, a diferencia de la mesa en la que está apoyado, la mano forma parte de él mismo>>. Intuición de la pura carne, que es la aprehensión afectiva de una contingencia absoluta, un tipo particular de <<náusea>>⁴⁶. Volviendo de nuevo a captar una aprehensión pura de la carne, que es percibida como una percepción aberrante, pero que sin embargo es la puerta de entrada a verse desde la dimensión auténtica de uno mismo en el instante preontológicamente. En esa hermosa imagen en la que el cuerpo a través de la mano tiene vida propia, por lo que se está viendo el cuerpo tal cual es en la existencia, sin extrapolarlo.

El sonido dodecafónico emerge directamente sin intermediarios, aconteciendo en el instante en toda su plenitud y corporeidad, así, se configura dicha corporeidad como lo hace la existencia arrojada ahí, que se muestra tal cual es directamente. Un sonido que adquiere todo su volumen y textura a partir de las disonancias, permitiendo que llegue a todos los espacios.

El análisis de *El extranjero* junto a *El mito de Sísifo* por parte de Sartre, nos dice Aronson en *Camus y Sartre*, le hace considerar que lo absurdo no reside ni en el hombre ni en el mundo, si consideramos el <<estar en el mundo>> como la característica dominante del hombre. Por lo tanto, lo absurdo es una parte inseparable de la condición humana. De modo que lo absurdo no es, necesariamente, el objeto de una mera idea, sino que se nos revela como una triste iluminación. <<Levantarse, tranvía, cuatro horas de trabajo, comer, dormir, y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado, con la misma rutina...>>. Y entonces, de repente, <<lo visto se derrumba>>, y nos encontramos a nosotros mismos en un estado de lucidez sin esperanza⁴⁷. Siendo ese estado de lucidez sin esperanza junto a que, de repente, todo se derrumba, el engarce para remover todo ese mundo que hasta ahora se consideraba fijo y fiable, desapareciendo, pudiendo entrar con ello en ese concebir la existencia desde la misma sin parámetros preconcebidos y sí captarla ahí delante, la cual nos lleva a una sensación de ingravidez y de pérdida.

Thomas Mann en *Doktor Faustus*, nos lleva por un viaje a través de la música cuyas características como la serie dodecafónica cromática, la ausencia de tonalidad, su circularidad o ambigüedad son mostradas por el mismo Schönberg como protagonista. <<Un tal acorde – pretendía él— carece de tonalidad definida. Todo en él es relación y esta relación forma el círculo. Después de lo cual me demostraba que sobre la base de cada una de las doce notas de la escala cromática era posible construir una escala propia lo mismo en tono mayor que en tono menor>>⁴⁸. Todo está en la relación. Para ser aún más preciso habría que emplear la palabra <<ambigüedad>>. <<Y para probar que el empleo de esta palabra estaba justificado, dejó oír una serie de acordes en la tonalidad flotante o indecisa, demostrando con ello cómo una serie así se mantiene entre do mayor y sol mayor, cuando se deja de lado el fa, que en el acorde de sol mayor se convierte en fa sostenido; cómo queda el oído en la incertidumbre, indeciso entre do mayor y fa mayor cuando se evita el si, que, en el acorde de fa mayor, se atenúa en si bemol>>⁴⁹. <<Durante veinte compases seguidos, imperaba una tal confusión –debida principalmente al

colorido excesivo de las modulaciones— que la incapacidad del hombre para componer según las normas del estilo clásico quedaba definitivamente demostrada>>⁵⁰.

Musil en *El hombre sin atributos*, nos muestra la andadura de la verdad en un mundo tortuoso e ilusorio y un cuerpo compacto y caduco <<La verdad, llega al mundo dividida en partes imperfectas, forma tortuosa de mayor productividad que el individuo cumpliendo su deber seriamente y en soledad>>⁵¹. Sumergidos en el supuesto progreso: <<Siglo de desarrollo técnico, apacible e ilusorio como aguas pantanosas>>⁵². En un cuerpo frágil: <<Ideas grandes y conmovedoras, con un cuerpo como el del hombre, compacto y caduco y un alma inmortal escurridiza>>⁵³.

Mientras que Herman Hesse en *El lobo estepario*, plasma los días de agonía del espíritu en medio de la tierra esquilada, mostrando su desesperación. <<Aquellos días de agonía del espíritu, aquellos días terribles del vacío interior y de la desesperanza>>⁵⁴. Ante una supuesta cultura: <<En medio de la tierra destruida y esquilada por las sociedades anónimas, nos salen al paso, con sus muecas como un vomitivo, la humanidad y la llamada cultura con su fermentido brillo de feria, ordinario y de hojalata, concentrado todo y llevado al colmo de lo insoportable dentro del propio yo enfermo>>⁵⁵. Sin que nada le satisfaga: <<No soporto con facilidad precisamente esta semisatisfacción, que al poco tiempo me resulta intolerablemente odiosa y repugnante, y tengo que refugiarme desesperado en otras temperaturas, a ser posible por la senda de los placeres y también por necesidad por el camino de los dolores>>⁵⁶.

Beckett en *Esperando a Godot*, nos acerca a un tiempo en el que el aire está lleno de nuestros gritos. <<En el fondo del agujero, pensativamente, el sepulturero prepara sus herramientas. Hay tiempo para envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos. Pero la costumbre ensordece. A mí también, otro me mira, diciéndose: Duerme, no sabe que duerme>>⁵⁷.

A través de *Muerte en Venecia*, Thomas Mann nos desliza por las lejanías del mar en una mirada perdida de un hombre replegado sobre sí y su reflexión respecto a un conocimiento que simpatiza con el abismo. <<Dejó que sus ojos se perdieran en las lejanías del mar, que su mirada se deslizase, quebrase y confundiese con la vaporosa monotonía del espacio desierto>>⁵⁸. Reencontrándose a sí mismo: <<Para quien está fuera de sí nada aborrece tanto como volver a sí mismo>>⁵⁹. Poniendo en duda el supuesto conocimiento: <<Renunciemos al conocimiento; pues el conocimiento, Fedro, carece de dignidad y de rigor: sabe, comprende, perdona, no tiene forma ni postura algunas, simpatiza con el abismo, es el abismo>>⁶⁰.

Por mediación de *La peste*, Albert Camus plasma esa sociedad mortecina víctima de sus recuerdos y la monotonía junto a un sentimiento de vacío al derrumbarse los valores que lo sustentaban. <<La peste los dejaba, al mismo tiempo, ociosos, reducidos a dar vueltas a la ciudad mortecina y entregados un día tras otro a los juegos decepcionantes del recuerdo, puesto que en sus paseos sin meta se veían obligados a hacer todos los días el mismo camino, que, en una ciudad tan pequeña, casi siempre era aquel que en otra época habían recorrido con el ausente>>⁶¹. Conviviendo con ese vacío inhóspito: <<Lo primero que la peste trajo a nuestros conciudadanos fue el exilio. Pues era ciertamente un sentimiento de exilio aquel vacío que llevábamos dentro de nosotros, aquella emoción precisa; el deseo irrazonado de volver hacia atrás o, al contrario, de apresurar la marcha del tiempo, eran dos flechas abrasadoras en la

memoria>>⁶². Viviendo ese callejón sin salida: <<El derrumbamiento de su valor y de su voluntad era tan brusco que llegaba a parecerles que ya no podrían nunca salir de ese abismo>>⁶³.

Profundizando Albert Camus en una vida cuyos ojos permanecen bajos, encasillada entre los abismos y las costumbres, desde una mirada que se cierne en la nostalgia y la impaciencia, siendo prisioneros de sí mismos. <<Se atuvieron a no pensar jamás en el término de su esclavitud, a no vivir vueltos hacia el porvenir, a conservar siempre, por decirlo así, los ojos bajos>>⁶⁴. Viviendo de sus recuerdos estériles: <<Encasillados a mitad de camino entre esos abismos y esas costumbres, fluctuaban, más bien que vivían, abandonados a recuerdos estériles, durante días sin norte, sombras errantes que solo hubieran podido tomar fuerzas decidiéndose a arraigar en la tierra de su dolor>>⁶⁵. Dejándose llevar por la nostalgia: <<Ese pasado mismo en el que pensaban continuamente solo tenía el sabor de la nostalgia>>⁶⁶. Viviendo esas ilusorias rejas: <<Impacientados por el presente, enemigos del pasado y privados del porvenir, éramos semejantes a aquellos que la justicia o el odio de los hombres tienen entre rejas. El fin, el único medio de escapar a este insoportable vagar, era hacer marchar los trenes con la imaginación y llenar las horas con las vibraciones de un timbre que, sin embargo, permanecía obstinadamente silencioso>>⁶⁷. Obcecados en las quimeras: <<El mundo exterior que siempre puede salvarnos de todo, no querían verlo, cerraban los ojos ante él, obcecados en acariciar sus quimeras y en perseguir con todas sus fuerzas las imágenes de una tierra donde una luz determinada, dos o tres colinas, el árbol favorito y el rostro de algunas mujeres componían un clima para ellos irremplazable>>⁶⁸. En tales momentos de soledad, nadie podía esperar la ayuda de su vecino; cada uno seguía solo en su preocupación>>⁶⁹. Sin querer ver ni mirar: <<Allí donde unos veían la abstracción, otros veían la realidad>>⁷⁰. Soñando su supuesta libertad: <<Durante semanas y semanas, los prisioneros de la peste se debatieron como pudieron. Y algunos de ellos, llegaron incluso a imaginar que seguían siendo hombres libres, que podían escoger>>⁷¹. Viviendo la historia colectiva: <<Ya no había destinos individuales, sino una historia colectiva que era la peste y sentimientos compartidos por todo el mundo. El más importante era la separación y el exilio, con lo que eso significaba de miedo y de rebeldía>>⁷².

Adentrándonos Hölderlin en *Las grandes elegías*, sobre los hombres que se consuman y que no son sino sombras.

Todo en los hombres se consuma con rigor milagroso.

¡Crea quien lo compruebe! Pero, aunque mucho ocurra nada habrá de surtir

Efecto alguno, porque no somos sino sombras y sin corazón

Hasta que el Padre Eter, aclamado, a todos pertenezca y cada uno⁷³.

Profundizando Hölderlin en la soledad y la naturaleza armónicamente contrapuesta. <<En la soledad, la naturaleza armónicamente contrapuesta no podía hacerse unidad reconocible, porque el yo, sin suprimirse, no podía ponerse y conocerse como unidad activa sin suprimir la realidad de la distinción>>⁷⁴.

3.2 El vacío

Bermúdez en *La sensación de vacío sartreano vista desde las obras de Sartre y Camus*, nos muestra una sensación de vértigo, de desequilibrio, de desencanto, es una pérdida del sentido, un terrible mareo provocado por un sentirse constantemente fuera de lugar, sin lugar⁷⁵. Sensación de vacío en el hombre cuando éste pretende tenerlo todo sujeto, todo ordenado, previsto, cuando siente la falta de control sobre todo⁷⁶. Sintiendo que los contrarios no se excluyen, sino que, ambos son las caras de un mismo algo que no se ve. Sin que parezca haber nada cierto, Camus lo expresa diciendo, «Quedarse o ir venía a ser lo mismo»⁷⁷. Toda una ruptura con lo establecido, en la que se trasmuta la existencia hasta el momento considerada como estable y en la que poder apoyarse, resquebrajándose, junto a una pérdida de control y la ausencia de certezas. Es un cúmulo de factores que van reafirmando esa ruptura con lo anodino para reencontrar a través del estar arrojados en la existencia la cara de la angustia que nos refleja tal cual somos. Sin embargo, se vuelve a caer en lo anodino respecto a la vida tal como se concibe.

Sensación de pérdida, desencanto y vértigo propiciada por una música dodecafónica sin una estructura concreta, propiciando dicha ausencia de forma inicial la posibilidad para que acontezcan infinitud de formas, emergiendo el vacío a partir de la disonancia que crean una atmósfera de pérdida.

Hombre para Bermúdez que ocupa un lugar incómodo, como pensaba Hölderlin, no es bestia despreocupada, ni un dios que todo lo sabe, no es mortal ni inmortal. Se encuentra fluctuando sobre un espacio oscuro que apenas conoce⁷⁸. Un hombre que va perdiendo la ilusión que había depositado poco a poco, y al que le sobran las ganas por no cambiar nada. Se encuentra cansado porque se ve siempre culpable de algo o de todo, renuncia y reconoce que no es perfecto, no tiene porqué serlo, sin pedírselo a él mismo, se deja ser⁷⁹. Pero sin embargo encuentra una justificación para cada uno de sus actos (como hace el protagonista de *El extranjero* de Camus), porque se creen sometidos a un examen constante. Un hombre que vive la zozobra de sí mismo, desde la pérdida de la ilusión a partir de un sentirse culpable. Volviendo de nuevo a ese verse digamos que al revés, en definitiva al revés de como se ha visto siempre, es decir, supuestamente en un equilibrio y orden preestablecido, sin embargo, la existencia en sí no es así, por lo que ese despertar no hace otra cosa que generar confusión, dolor y miedo ante lo que parece inexorable.

El vacío en Camus para Bermúdez, aparece como inanición, como falta de ganas de todo⁸⁰, de decir lo que le gusta o no, si quiere verdaderamente casarse o no, si le importa o no cambiar de ciudad. Vacío en Sábato que aparece como miedo a la soledad⁸¹, como desesperación por aferrarse a aquello que parece le hará feliz, a un imposible. El amor en Camus es un amor apagado, mientras que, en Sábato es un amor desesperado. En definitiva, parece que se quiere aferrar a ese tiempo en el que parecía que se era feliz, retomando la búsqueda del amor, dado que la vida se muestra desde la apatía y la soledad. Una búsqueda de esa imagen ilusoria de lo que concebimos que es o ha sido la felicidad, así como de un concepto romántico del amor, todo ello desde un ausentarnos de ese dejarnos mostrar en el ser que se muestra arrojado a la existencia. En cualquier caso no significa el desestimar lo que se está viviendo, sino de reconducirlo a la raíz de dicha vivencia.

Insiste Bermúdez en que ambos personajes se ven arrojados al vacío cuando reparan en el paisaje y el clima que les rodea, la presencia del mar, las olas, el sol, la humedad, les hace sentir desorientados, tener vértigo. <<Todo ello, el sol, el olor de cuero y de los excrementos de los caballos del coche, el del barniz y el del incienso, la fatiga de la noche de insomnio me enturbiaba la mirada y las ideas>>⁸². Una desorientación que es un encontrarse en la existencia tal cual es arrojados a ella sin intermediarios ni filtros, directamente, captando esa sensación de desasimiento en la que todo carece de sentido y cuya orientación es la propia pérdida.

Un estar arrojado al vacío tal que acontece en una música dodecafónica cuyo sonido emerge directamente desde la ausencia, es decir, sin una jerarquía preestablecida, propiciando un estar sin un asidero concreto dado que cada una de las notas dodecafónicas son autónomas en sí mismas. Un vacío propiciado por una disonancia que emerge desde la necesidad interna sin pretender crear algo preestablecido y sí un dejar que emerja el misterio oculto, por lo que la espontaneidad aflora de manera natural.

Tan callado para hacerse cargo del silencio, nos dice Bermúdez, o tan hablador para ocultarlo. El hombre tiene miedo. No le sirven los grandes edificios, las enormes aglomeraciones, ni los vecinos, ni un abrazo. Nada parece válido para vencer al vacío. Porque el vacío es constitutivo del ser⁸³. Sartre ya conocía bien todo esto. La desesperación que siente el hombre por ser entendido, porque lo comprendan, no lo calma con nada, ni con compañía, ni sin ella, ni con fe, ni con razón. Ha de cargar con la pesada piedra de sus sentimientos. Puede hacerlo. Debe hacerlo. Solo queda pues, hacerse cargo de esto, como de tantas otras de nuestras características, asumirla, que no combatirla, hacerla más nuestra, intentar conocerla, afrontarla. Y así, quizás solo así, entenderla, respetarla y dejarla ser. Así es quizás como lo hubiera querido Sartre. Al hombre sensato que siente el vacío, solo le queda sobrevivir⁸⁴. Se produce una reconsideración de todo lo que le acontece al ser humano desde la luz de la existencia tal cual se muestra y del instante preontológico. En la que se considera esa angustia profunda a la luz de todos los entresijos que nos están removiendo como ese miedo inconsolable, el vacío constitutivo del ser, o la desesperación que nada la sacia. Llegándose a la reconciliación con lo que acontece desde un asumirlo, conocerlo y afrontarlo, en definitiva, dejarlo ser.

Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan solo como una falta, nos dice Heidegger. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios⁸⁵. Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir <<lo que resulta realmente interesante y sugestivo desde la perspectiva escultórica es la idea de que el vacío produce, engendra, articula, crea, asigna espacios, de que el vacío actúa sobre el modo de establecer los lugares, de que da lugar a entornos hasta entonces desconocidos. Así, por ejemplo, el vacío de las esculturas hace el lugar o, más exactamente, es el lugar. El lugar no existe antes que las esculturas, éstas no se construyen en un lugar, sino que ellas producen el lugar. En su simplicidad, la escultura –como la de Chillida— instauro un nuevo concepto de espacio plástico, entendido no como superficie que envuelve unos lugares dados, sino como algo generado por la peculiar interrelación o, como señala el texto heideggeriano, por la congregación de otros lugares>>⁸⁶. Reconsiderando Heidegger la generación y creación que conlleva el vacío a través del espacio. Concediendo el carácter y entidad que posee el vacío en sí mismo, viviéndolo tanto desde lo arquitectónico como lo escultural, en el que el vacío engendra, articula y crea. Un vacío activo y generador.

Dando con ello entidad a lo que siempre la ha tenido, pero que dada nuestra visión parcial y limitada además de cercenada y sin perspectivas, hemos perdido dicha visión. Un vacío que, crea, genera, articula, interrelaciona y constituye desde el vacío mismo.

Es precisamente el vacío la piedra angular de la música dodecafónica que emerge desde la nihilidad, sin estructuras determinadas ni tonalidad o ritmo preestablecido, propiciando la ausencia el que emerjan las diferentes formas resultado de su propio proceso a partir de la nihilidad. El silencio acontece por sí mismo desde unas disonancias resultado de una necesidad interna, que aflora desde su ausencia.

El lenguaje puede dar un indicio para Heidegger. En el verbo *leeren* [<<vaciar>>] habla el *lesen* [<<leer>>], en el sentido original de reunir que obra en el lugar⁸⁷. Vaciar el vaso quiere decir, reunirlo, como lo contiene en su haber llegando a ser libre⁸⁸. Vaciar los frutos recolectados en un cesto quiere decir, prepararles este lugar⁸⁹. El vacío no es nada⁹⁰. Tampoco es una falta. El vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares. Reconsiderando de nuevo el significado profundo y auténtico de vacío, más allá de consideraciones un tanto vanas. Considerado como un vaciar para llenar, dando énfasis con ello al sentido de ausencia como lo que forma parte de toda presencia, respecto a engendrar el lugar a partir del vacío concebido como entidad en sí mismo. En el que el vacío no es nada, por lo que precisamente ese no ser nada es lo que le permite ser todo.

Zúñiga García en *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*, muestra el acontecer que es el originarse del mundo, cada vez en cada singularidad y a partir de su afuera interior, es la pluralidad irreductible de los entes que no tienen presencia propia. Que solo existen expuestos unos a otros y que, por tanto, solo aparecen en la medida en que comparecen. El lugar de esa comparecencia no es un espacio preexistente a la misma, sino el vacío de ser que transita en lo que aparece y que le permite aparecer⁹¹. Incidiendo en la singularidad del mundo, desde su pluralidad, cuya presencia es su ausencia, mostrándose a partir de su vacío de ser que transita en el aparecer que remite a su desaparecer. Una consideración de la ausencia, el vacío, y el desaparecer que concilia con ese estar enraizados con una conciencia preontológica desde la transparencia y el instante. Dejando que fluya la existencia por sí misma sin generar una visión reflexa o parcial a partir de un dejando ser.

Para Schopenhauer, la soledad, el vacío, el aburrimiento nos atormentan y luchamos contra éstos tan dolorosamente como contra la necesidad⁹². Un tormento que se ciernen desde esa disparidad en Schopenhauer entre la voluntad y el vínculo a la vida a través de los miedos, tormentos, perdiendo el referente de la voluntad, dado el aparente espacio insalvable que nos separa de nosotros mismos.

Reguera en *El existencialismo de dos seductores: Kierkegaard y Bergman*, aplica a Bergman lo que Jaspers refiere a Kierkegaard, <<nos produce vértigo su manera de estar perpetuamente en movimiento, de volver sin cesar sobre sus interpretaciones anteriores>>⁹³. Este <<estar en perpetuo movimiento>> no es una posibilidad más, es *la existencia misma como posibilidad*. Una existencia plasmada en esa interacción con la existencia misma, cuya peculiaridad se manifiesta en una acción que emerge desde sí misma, a través de un estar perpetuamente en el movimiento del devenir, cuyo ritmo emerge de la escucha.

Considerando Bloch, el arte de Schönberg es el espacio vacío de esta época y la atmósfera que está forjada en ella, desde la llegada aún en suspenso⁹⁴, en el que <<lo sustancial de la nueva música es el espacio vacío con chispas>>⁹⁵. Conciliando el arte con el espacio vacío, forjándose la época y la atmósfera en él y formándose desde el suspenso, por lo que es el vacío el genera y crea a través de la escucha.

Adentrándonos Ingmar Bergman en *La linterna mágica*, en el silencio y el vacío así como la intimidad que es capaz de reflejar la cámara desde su transparencia. <<El silencio se iba acentuando, las sombras no tenían ojos, el espejo estaba roto, los trocitos reflejaban el vacío>>⁹⁶. <<Al gran actor, Göst Ekman, se le puede estudiar su miseria en las películas. La cámara revela las trampas, el vacío, la inseguridad, la falta de identidad sexual>>⁹⁷.

Mostrándonos Hölderlin en *Ensayos*, un Empédocles en el que prevalece la disolución. <<Empédocles es el resultado de su período. Su destino se presenta en él como en una instantánea unificación que, sin embargo, tiene que disolverse para llegar a ser más>>⁹⁸.

Notas

- 1 Muñoz (1980), p. 12
- 2 Bermúdez (2005), p. 22
- 3 *Ibid*, p. 22
- 4 *Ibid*, p. 22
- 5 Bonilla (2004), p. 203.
- 6 *Ibid*, p. 203.
- 7 Aronson (2006), p. 23.
- 8 *Ibid*, p. 24.
- 9 *Ibid*, p. 25.
- 10 *Ibid*, p. 26.
- 11 *Ibid*, p. 27.
- 12 *Ibid*, p. 27.
- 13 *Ibid*, p. 27.
- 14 González García (2010), p. 389.
- 15 *ibid*, p. 389.
- 16 *ibid*, p. 389.
- 17 *Ibid*, p. 389.
- 18 *Ibid*, p. 389.
- 19 *Ibid*, p. 389.

- 20 *Ibid*, p. 389.
- 21 *Ibid*, p. 389.
- 22 *Ibid*, p. 389.
- 23 *Ibid*, p. 389.
- 24 *Ibid*, p. 389.
- 25 *Ibid*, p. 389.
- 26 *Ibid*, p. 402.
- 27 *Ibid*, p. 402.
- 28 *Ibid*, p. 404.
- 29 *Ibid*, p. 404.
- 30 *Ibid*, p. 405.
- 31 *Ibid*, p. 426.
- 32 *ibid*, p. 426.
- 33 López Sáenz (2019), p. 166.
- 34 *ibid*, p. 168.
- 35 *Ibid*, p. 171.
- 36 *Ibid*, p. 172.
- 37 *ibid*, p. 172.
- 38 *Ibid*, p. 172.
- 39 *ibid*, p. 172.
- 40 *Ibid*, p. 172.
- 41 *ibid*, p. 172.
- 42 *Ibid*, p. 172.
- 43 *Ibid*, p. 172-172.
- 44 *Ibid*, p. 173.
- 45 *Ibid*, p. 173.
- 46 *Ibid*, p. 174.
- 47 Aronson (2006), p. 26.
- 48 Mann (2017), p. 66.
- 49 *ibid*, p. 66-67.
- 50 *ibid*, p. 79.

- 51 Musil (2016), p. 67
- 52 Musil (2016), p. 58.
- 53 *Ibid*, p. 115.
- 54 Hess (2018), p. 36.
- 55 *Ibid*, p. 36.
- 56 *Ibid*, p. 37.
- 57 Beckett (2018), p. 122.
- 58 Mann (2017), p. 58.
- 59 *Ibid*, p. 109.
- 60 *ibid*, p. 118.
- 61 Camus (2018), p. 83.
- 62 *Ibid*, p. 84.
- 63 *Ibid*, p. 85.
- 64 *Ibid*, p. 85.
- 65 *Ibid*, p. 85.
- 66 *Ibid*, p. 86.
- 67 *Ibid*, p. 86.
- 68 *Ibid*, p. 87.
- 69 *Ibid*, p. 88.
- 70 *Ibid*, p. 108.
- 71 *Ibid*, p. 193.
- 72 *Ibid*, p. 193.
- 73 Hölderlin (1983), p. 121.
- 74 Hölderlin (1983), p. 70.
- 75 Bermúdez (2005), p. 22.
- 76 *Ibid*, p. 23.
- 77 *Ibid*, p. 23
- 78 *Ibid*, p. 23-24.
- 79 *Ibid*, p. 24.
- 80 *Ibid*, p. 25.
- 81 *Ibid*, p. 25.

82 *Ibid*, p. 25.

83 *Ibid*, p. 26.

84 *Ibid*, p. 26.

85 Heidegger (2009), p. 31.

86 *Ibid*, p. 31.

87 *Ibid*, p. 31.

88 *Ibid*, p. 31.

89 *Ibid*, p. 31.

90 *Ibid*, p. 31

91 Zúñiga García (2007), p. 415.

92 Schopenhauer (1983), p. 246.

93 Reguera (2007), p. 30.

94 Bloch (1980), p. 188.

95 *Ibid*, p. 188.

96 Bergman (2018), p. 200.

97 *Ibid*, p. 240.

98 Hölderlin (1983), p. 109

4. El silencio

Martínez en *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*, considera el silencio en Heidegger como *la máxima expresión de la palabra* y la posibilidad máxima de acercamiento al ser¹, un silencio no desempeña en la filosofía de Heidegger el papel de un mero componente accidental, estando el ser y el silencio íntimamente relacionados. Considerando la estructura de lo que Heidegger llama <<olvido del ser>>, entendido como una modalidad de silencio (el silencio del olvido), en la que se muestra la relación existente entre el silencio y el ser², relación que sale a la luz desde la residencia del silencio. Un silencio cómplice desde la relación íntima con el ser, dado que el ser se muestra en Heidegger desde la escucha del ser, una escucha que ha de ser ontológica para que el ser se desvele por sí mismo a través de un silencio interno.

Husserl, nos dice Martínez, no busca saltar sobre la cosa como si fuera un *objeto*, sino que pretende acercarse a ella como si de una obra de arte se tratase, así, desde la contemplación pura, se deja investir por ella en un tipo de experiencia en donde el ser se muestre, tal cual en su decir silencioso³. Un tipo de experiencia buscado por Heidegger como posibilidad suprema de acercamiento al ser. Mientras la humanidad se siga ahogando en palabras, y no respete el silencio, el ser permanecerá oculto⁴. Siendo la verdad como *a-létheia* <<des-ocultación>>, uno de los medios que Heidegger considera para conseguir acceder al ser desde el respeto al silencio y la parquedad de la palabra. <<Ante el silencio del ser propiciado por su olvido, debemos atender

a la manifestación de su verdad para recuperar su auténtica presencia»⁵. En un acercamiento desde la escucha, como si de una obra de arte se tratase, cuya escucha se fundamenta en el silencio, captando al ser tal cual es. Requiriendo de una comprensión interna respecto a descubrirse en el silencio, sin que prevalezca una intencionalidad reflexa frente a la espontaneidad y el instante preontológico, desde una perspectiva sartreana ya mencionada anteriormente, para lo cual se requiere de un silencio respecto a dejar que el ser emerja y se desvele sin filtros ni mediaciones.

En *Tiempo y ser*, nos indica Martínez, se produce un giro que lo cambia todo, en el que Heidegger intenta situarse en el lugar mismo del ser⁶. Pero en ese lugar todo se vuelve silencio, las estructuras tradicionales de pensamiento y lenguaje son poco menos que inútiles y el pensador queda a solas con el ser, un ser que *se da y habla* <<en>> y <<desde>> el silencio. <<Cuanto más necesario, el decir pensante acerca del ser, tanto más inevitable deviene el silencio de la verdad del ser a través del *curso* del preguntar>>⁷. Tras los *Aportes a la filosofía*, es donde el silencio empieza a ocupar un lugar privilegiado⁸. <<El lenguaje se funda en el silencio. El silencio es el más oculto>>. Siendo el silencio en Heidegger, *el espacio* propio de la manifestación del ser, espacio desde donde el ser *aparece* de forma manifiesta y libre⁹. <<Esta palabra por detrás de todas las palabras, esta cosa audible más allá de todo lo audible, no puede ser otra cosa que el silencio, el silencio originario, es decir, un silencio que no consiste en dejar sonar lo que estaba sonando o en no sonar todavía lo que puede sonar, sino en estar más allá de todo lo que suena, <<el silencio es el recogimiento del Ser en el retorno a su verdad>>¹⁰. Reviviendo el silencio de lo sagrado: <<El único poeta cobija la calmada agitación de lo sagrado en la calma de su silencio>>. Puesto que la auténtica palabra solo puede brotar del silencio, ahora está todo preparado. El poeta se ve <<obligado>> a un decir que <<solamente>> es un nombrar en silencio¹¹. Silencio que permite la transparencia del ser, dejando y propiciando que el ser se desvele a través del silencio originario, escuchando el ser desde el ser mismo, propiciando con ello que la palabra emerja desde el silencio como escucha del ser, de modo que la palabra adquiera una entidad de escucha y silencio.

Dejar que el sonido emerja desde sí mismo sin más apoyatura que su necesidad interna tal que acontece en la música dodecafónica, permitiendo que todo se manifieste por sí mismo desde su propio proceso. Configurándose el silencio como un resultado inherente de lo que acontece desde la ausencia.

Heidegger se percata de la insuficiencia del pensamiento y del lenguaje metafísicos para hablar del ser, nos manifiesta Martínez, por lo que después pasará a lo que él mismo llamará *el pensar del ser*¹², un pensar más radical que el pensamiento metafísico. Entendiendo que la serenidad que se entrega al silencio de la cosa y la deja advenir sin nombrarla es la manera más radical de acercarse al ser. Silencio que es el marco originario del que brotan todas las cosas y al que tras su existir todo vuelve a retornar de nuevo¹³, encontrando al comienzo y al final de la existencia el silencio. <<La oculta región del silencio originario>>¹⁴, aquella de donde viene y adonde retorna en todo momento el pensar de Heidegger. Siendo el ser la gran preocupación de Heidegger, sin embargo, el ser y el silencio *se dan* unidos¹⁵, de ahí la importancia del silencio en la obra de Heidegger. <<Es la intimidad oculta, la que es tocada por el pensamiento, más allá del ser y del ente, terminando en el silencio>>. Escuchando y captando la cosa desde sí misma, desde la cosa sin filtros ni mediaciones, mostrándose directamente a través de la escucha y el

silencio. El silencio como marco originario de las cosas dado que permite que las cosas acontezcan por sí mismas, sin perturbar su propio proceso.

Desde un lenguaje de la radicalidad, advierte Martínez que un lenguaje que contiene internamente en su aparente «des-significación», la totalidad del sentido de las cosas, el ser que se expresa en el silencio¹⁶. «El silencio tiene leyes más elevadas que toda lógica¹⁷». De modo que el pensador ha de adoptar una actitud de escucha pensante, que unifique la pasividad-activa de la escucha con la actividad-pasiva del pensar¹⁸. De manera que a medida que el pensar de Heidegger se acerca a la intimidad del ser, su lenguaje empieza a tornarse en el lenguaje del propio ser¹⁹, así, el lenguaje adopta la forma de expresión propia del ser. Convirtiéndose en un modo de expresión, caracterizado por los rasgos del lenguaje del ser, en una cercanía con el silencio. Lenguaje que adquiere toda su amplitud en y a través del silencio, emergiendo el sentido interno del lenguaje a través del silencio. Un lenguaje que parte del mismo ser desde su intimidad, por lo que ha de ser un lenguaje del silencio a través de la escucha, dejando que el ser advenga, se manifieste y se desvele. En un lenguaje que es el lenguaje del ser mismo.

«Liberar al lenguaje de la gramática, adquiriendo un orden esencial más originario, reservado al pensar y poetizar». Este es un pensar contra la «lógica», que no significa romper una lanza a favor de lo ilógico, aclara Martínez, sino repensar el *logos* y su esencia²⁰, «manifestada en el alba del pensar, esto es, esforzarse en preparar el repensar». De modo que, en su profundidad máxima, el ser *se da* en silencio²¹, siendo ésta la manera en la que el ser *habla* al pensador y al poeta. «A la invocación silenciosa del recogimiento según el cual el Decir encamina la relación del mundo, lo llamamos el son del silencio»²². Es, el habla de la esencia. Descubriendo el proceso interno que está inmerso en el silencio, desde un captar el logos del lenguaje y su esencia. Dado que el ser solo es posible que se dé y se manifieste en el silencio, un silencio transparente que escucha y deja que el ser acontezca en sí mismo, desvelándose en la palabra a través del silencio y la escucha del mismo ser.

El ritmo interno aparece por sí mismo desde la escucha, permitiendo que todo advenga de una necesidad, a través de la receptividad del fluir de lo que acontece, en una música dodecafónica que emerge desde su propio devenir. Aconteciendo las disonancias como resultado de ese dejar que todo se manifieste desde su espontaneidad más interna.

La escucha es un fenómeno que subyace, nos dice Martínez, dado que *pensar* no es otra cosa que *escuchar* el ser²³. De modo que, desde los griegos, el pensar había consistido en un mirar. Por lo que Heidegger, se sitúa más cerca del pensamiento oriental, donde el sentido del oído tiene primacía sobre la vista. La escucha desarrollada por Heidegger es una «escucha ontológica». En un ponerse a la escucha del ser²⁴, «antes de hablar, el hombre ha de dejarse interpelar por el ser, sin que se tenga poco o raras veces algo que decir». Silencio, que es el marco ontológico desde el que el ser se manifiesta, escuchando desde ese silencio el ser como pensar. «Desde ese silencio, brota una visión de nuestra existencia, cuya escucha consiste en la experiencia del pensar». Siendo «El olvido del ser», el eje fundamental de la existencia²⁵, desoído por la historia de la cultura occidental y su filosofía, camino que Heidegger retomará. Siendo en, el marco originario del ser²⁶, en el que Heidegger ha de situarse desde un guardar silencio y ejercer el pensamiento como escucha «serena». «Los mortales hablan en la medida

en que escuchan. Están atentos a la invocación del mandato del silencio, de la Diferencia, aunque no la conocen. Una escucha que se desprende del mandato de la Diferencia, lo que lleva a la sonoridad de la palabra. El hablar que desprende escuchando, es el Corresponder>>. Silencio absoluto, en el que Heidegger ve la actitud que corresponde al decir silencioso. <<El entrafarse que acontece a partir del permitir invitante, es un silencioso entregarse a lo irrepresentable, inabarcable, indecible. Y así, este mismo entregarse es un *puro esperar*, un permanentemente abierto y desinteresado estar saliendo al encuentro de lo sereno irrepresentable y sin nombre que nos atrae y silencia>>²⁷. Escucha por lo tanto relacionada con el logos, captando su devenir a través de la escucha y el silencio. Propiciando una escucha serena que proviene de la escucha originaria del ser, que se manifiesta a través del silencio. Dejando que la palabra emerja del silencio a través de la necesidad interna proveniente de la escucha del propio ser que emerge a través de la palabra silenciosa del ser. Aconteciendo por sí mismo la entrega a lo inabarcable e indecible, a través de una espera activa desde la escucha.

El ser originario se escucha a través de la música dodecafónica, una escucha ontológica ya llevada a cabo por los compositores existencial fenomenológicos desde la escucha fenomenológica del sonido, captada directamente la sonoridad sin mediaciones, como acontece en el dodecafonismo, donde la ausencia de jerarquías, tonalidades y ritmos predeterminados, permite y es el terreno abonado para que el sonido emerja desde lo originario a partir del instante sonoro y preontológicamente.

Plasmando Martínez, que no se trata de buscar un saber <<representacional>> sobre el ser, sino tan solo un *escuchar* el Decir del ser²⁸. De ahí, su acercamiento a la poesía, dado que son los poetas quienes dicen las cosas sin conceptualizarlas. En cualquier caso, para que <<el Decir del ser>> sea <<captado>>, ha de ser correspondido con <<la escucha del *Dasein*>>. Una Escucha que es una <<escucha ontológica²⁹>>, que requiere silencio, recogimiento en sí mismo y respeto (sin intervenir en la naturaleza de lo real). De modo que toda la pretensión de Heidegger es llegar al Decir mismo del ser, siendo en el Decir mismo del ser, donde encontramos el silencio, como marco ontológico desde el que el ser se manifiesta. Así, ponerse a la escucha de ese silencio para atender al ser es pensar. <<Su decir, el pensar, solo lleva al lenguaje la palabra inexpressada del ser>>. *Escucha, que* es el tipo de escucha necesaria para acceder al ser en su *habla. Habla del ser*, que es un habla que habla en silencio a través del hombre, si éste sabe ponerse adecuadamente a su *escucha*³⁰. La auténtica escucha del ser, permite el acercamiento a la poesía. Escucha desde la escucha del *Dasein*, dado que es tan solo desde un estar ahí arrojados, desde donde el ser humano advierte su estancia en el mundo sin vincularla a una preeminencia propia de ningún tipo, dejándose estar sin previos ni intermediarios como expresión de la existencia misma. Una expresión que se muestra y manifiesta en la palabra a través del silencio que es la escucha del ser que se manifiesta desde ese ser ahí, *Dasein*. Escuchando el ser desde el ser mismo. Encontrándonos en el silencio tras la escucha del ser, pues es solo desde el silencio desde donde el ser adviene por sí mismo, se muestra y se desvela.

<<El hombre habla en cuanto que corresponde al habla, en el que corresponder es estar a la escucha. De modo que hay escucha en la medida en que hay pertenencia al mandato del silencio>>³¹. Esta escucha, comenta Martínez, es una <<escucha ontológica>>, no sensible, es una escucha que atiende a lo inteligible, es la escucha propia del pensador del ser. Escucha que no consiste solo en un mero oír sensible, ya que el ser no es percibido por los sentidos. De modo

que <<en el pensar se nos desvanece el oír y el ver habituales, puesto que el pensar nos lleva a un prestar oído y a un avistar>>, el pensar solo puede significar un oír y un ver en sentido figurado. Dado que lo escuchado y avistado en el pensar no se deja escuchar con nuestros oídos, ni ver con nuestros ojos. No es perceptible por nuestros órganos sensitivos. De modo que cuando captamos el pensar como una suerte de escuchar y ver, el escuchar y el ver sensibles son llevados a otro sitio, son recibidos y recogidos en la región del percatarse no-sensible, es decir, del pensar³². Una escucha ontológica en y desde el silencio, dado que es el ser el que se muestra y desvela, de manera que ha de ser una escucha desde la transparencia y el silencio. Habiendo de captar nuestro propio silencio, de manera que emerja la serenidad en nosotros para que el ser se manifieste por sí mismo sin mediaciones ni intermediarios. Adviniendo el ser en toda su plenitud desde una escucha íntima y ontológica, desde un dejarse ser a través de la escucha, sin mayor protagonismo que la escucha.

Nos manifiesta Heidegger, que en el doble apaciguamiento de la Diferencia adviene el silencio³³. El <<habla habla>> en tanto que son del silencio³⁴. De modo que solo en la medida en que los hombres pertenecen al son del silencio son capaces, en un modo que a ellos les es propio, hablar que hace sonar el habla³⁵. En el que el hombre habla en cuanto que corresponde al habla, un corresponder que es estar a la escucha³⁶, de modo que hay escucha en la medida en que hay pertenencia al mandato del silencio. Solo a través del silencio, el habla se manifiesta desde el ser como manifestación de la escucha del ser, para lo cual se requiere el propio silencio de modo que haya una transparencia entre la escucha y el ser a través del silencio. Un habla que nace y se gesta del silencio mismo, desde un dejar que la palabra emerja desde sí misma, fluyendo desde el silencio originario y ontológico.

Escuchar el sonido dodecafónico desde su propio silencio sin impedimentos tonales, rítmicos ni de jerarquías previas, permitiendo que el sonido emerja por sí mismo directamente, sin filtros, adquiriendo las disonancias todo su vigor y fuerza en sus armónicos.

Notas

1 Martínez (2006), p. 11-12.

2 *Ibid*, p. 13-14.

3 *Ibid*, p. 15.

4 *Ibid*, p. 17.

5 *Ibid*, p. 18.

6 *Ibid*, p. 19.

7 *Ibid*, p. 19.

8 *Ibid*, p. 20.

9 *Ibid*, p. 20.

10 *Ibid*, p. 20.

11 *Ibid*, p. 20.

12 *Ibid*, p. 20-21.

13 *Ibid*, p. 21.

14 *Ibid*, p. 21.

15 *Ibid*, p. 21.

16 *Ibid*, p. 25.

17 *Ibid*, p. 25.

18 *Ibid*, p. 25.

19 *Ibid*, p. 25.

20 *Ibid*, p. 26.

21 *Ibid*, p. 26.

22 *Ibid*, p. 26.

23 *Ibid*, p. 53.

24 *Ibid*, p. 53.

25 *Ibid*, p. 53-54.

26 *Ibid*, p. 55.

27 *Ibid*, p. 55.

28 *Ibid*, p. 55-56.

29 *Ibid*, p. 56.

30 *Ibid*, p. 56.

31 *Ibid*, p. 56.

32 *Ibid*, p. 56-57.

33 Heidegger (1987), p. 27.

34 *Ibid*, p. 27.

35 *Ibid*, p. 28.

36 *Ibid*, p. 30.

5. Desvelamiento del ser

5.1 El ser en el arte

Martínez, en el *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*, considera la creación artística, un acto ejecutante del artista en donde éste crea belleza, funcionando con su concepto de verdad como *alétheia* y aplicándola al arte para decirnos que el artista, más que crear belleza lo que hace es desvelarla en su obra¹. Así pues, el arte, entendido de esta manera, sería un modo

de desvelamiento del ser en su modo trascendental de belleza y no un modo de creación de belleza tal y como es entendido en el sentido habitual. De manera que la comprensión de la esencia del arte de Heidegger en *El origen de la obra de arte* es la verdad como *alétheia*, que desarrolla en *Ser y tiempo*, tratándose en definitiva del «silencio poético»². Una belleza que se desvela de la obra, en cuanto a que el artista es capaz de escuchar la obra en sí misma, más allá de él, percibiendo la obra en su conjunto desde su propio silencio. Dejando que emerja la belleza por sí misma, en cuanto a que la belleza se manifiesta por sí misma. Verdad que es el reencuentro de la belleza consigo misma a través del silencio y la escucha del artista.

Belleza que es la escucha y el silencio del sonido dodecafónico tal como acontece, dejando que fluyan todos los armónicos de las disonancias sin discriminar

Fenomenológicamente nos dice Martínez, que, en la esencia del arte, el poeta a través del «silencio poético», consigue hacernos «vivir» la presencia de las cosas en su llamada, de una forma mucho más intensa que cuando las tenemos ante nosotros. De manera que el poeta con su creación consigue situarnos delante del árbol, como si fuera la primera vez que vemos uno. Es esa mirada pura ante las cosas³ la que nos ofrece el poeta y la que el propio Heidegger busca a lo largo de toda su filosofía, siendo en el habla del poeta, donde las cosas mismas vienen a las palabras en «una presencia resguardada en la ausencia». Ese descubrir la primera vez desde la transparencia y la inocencia, dejando que las cosas se muestren por sí mismas escuchándolas y dejando que se transparenten tal cual se presentan. Desde una mirada pura de las cosas, en la que las cosas vienen por sí mismas desde la escucha y el silencio, dejando que sea la ausencia la que genere la presencia.

Una mirada pura de las cosas tal cual son, como el sonido dodecafónico se manifiesta directamente sin filtros ni mediaciones, emergiendo la sonoridad desde sí misma en toda su corporeidad. Aflorando en el instante en el que acontece, desde su silencio y ausencia que emerge a partir del vacío.

«La nieve cae y la campana de la tarde que suena nos está siendo dicho aquí y ahora» por el poema. Llega la presencia de la invocación, pero no toma su lugar en medio de lo que es aquí y ahora⁴. Diciéndonos Martínez, preguntándonos, ¿Cuál es más alta, la presencia que tenemos ante nuestros ojos o la presencia invocada? Los versos traen la mesa preparada y la casa bien provista a aquella presencia que está siendo sostenida hacia la ausencia. La cosa aparece en el «claro» abierto por las palabras, pero paradójicamente este «claro» que abren las palabras es el silencio⁵, sin ser las palabras las que cubren el silencio, sino las que hacen aparecer el modo de silencio propicio para la «aparición» del ser. En el que «el poeta se ve obligado a un decir, que solamente es un nombrar en silencio». Captar la escucha de esa campana, dejando que vibre dentro de nosotros en el instante en el que acontece aquí y ahora. Dejando que el silencio emerja por sí mismo desde la escucha silenciosa dejando que todo acontezca por sí mismo, escuchando ese sonido desde la transparencia que vibra en nosotros y nos hacemos eco desde el silencio.

5.2 Lenguaje, el habla del ser

Garrido-Maturano en *Hölderlin y la esencia de la poesía* nos dice, los hombres somos un diálogo cuyo ser se fundamenta en el habla, pero ésta acontece primero en el diálogo⁶. Lo cual no es solo una manera como se realiza el habla, sino que el habla solo es esencial como diálogo. Sin decirnos Hölderlin simplemente que somos un diálogo, sino «Desde que somos un diálogo⁷». Escuchando a través del diálogo y la escucha, prevaleciendo el silencio de esa escucha. Un habla esencial desde la escucha y el silencio, prevaleciendo la palabra que emerge desde sí misma, deslizándose. Estamos ahí inmersos en ese diálogo que está dentro de nosotros y nace desde la ausencia de nosotros, dejando que nazca desde sí mismo.

Cuando la capacidad de hablar del hombre está presente y se ejercita, no está ahí sin más el acontecimiento esencial del habla, el diálogo. Diciendo Garrido-Maturano, que donde debe haber un diálogo, es preciso que la palabra esencial quede relacionada con el uno y el mismo⁸. El uno y el mismo solo pueden ser patentes a la luz de algo permanente y constante, sucediendo en el momento en que se abre el tiempo en su extensión. De modo que, al situarse el hombre en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, dado que solo lo persistente es mudable⁹. Hasta que por primera vez «el tiempo que se desgarras» irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente. Así, somos un diálogo desde el tiempo en que «el tiempo es», pues desde que el tiempo surgió y se hizo estable, somos históricos. Un tiempo que se desgarras e irrumpe en presente, pasado y futuro, unificados en lo permanente, captando ese instante como conciliación en un tiempo eterno e intemporal. Dialogando con el tiempo, un tiempo que es desde la permanencia y el instante intemporal en el que se presenta, dejando que su presencia aflore desde la ausencia en la que el tiempo es.

Los dioses solo pueden venir a la palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación¹⁰. De manera que la palabra que nombra a los dioses nos dice Garrido-Maturano, es siempre una respuesta a tal invocación, respuesta que brota de la responsabilidad de un destino. Así, que cuando los dioses traen al habla nuestra existencia, entramos en el dominio donde se decide si nos prometemos a los dioses o nos negamos a ellos. Por lo tanto, desde que los dioses nos llevan al diálogo, desde que el tiempo es tiempo, el fundamento de nuestra existencia es un diálogo¹¹. Una palabra que es invocada por los dioses a través de nosotros que estamos bajo su invocación desde la escucha de un diálogo interno con nosotros mismos. Palabra que emerge desde la invocación, dejando que reverbere por sí misma a través de la transparencia.

Un diálogo que emerge en la música dodecafónica desde el sonido de la propia ausencia y silencio. Un sonido inserto en el vacío de su interior, propiciando que aflore ese mundo interno lleno de formas y colores resultado de la escucha de su propia nihilidad.

En el *Diario del seductor*, de Kierkegaard, nos dice Reguera en *El existencialismo de dos seductores*, se puede leer inicialmente «el susodicho título armoniza completamente con el contenido en su totalidad, dado que su vida ha sido un intento de realizar la tarea de vivir poéticamente. Con un órgano desarrollado para lo que de interesante hay en la vida, ha sabido encontrarlo y, tras dar con ello, ha sabido siempre reproducir lo vivido de un modo cuasi poético»¹². Una tarea de vivir poéticamente que nos mimetiza con la existencia, dejando que palpite a través nuestro desde la transparencia, sin mayor eco que la escucha y el silencio poético.

Dejando que lo vivido se muestre por sí mismo desde sí mismo, a través del palpito de su presencia.

La seducción del diario de Kierkegaard es poética, cuya realidad radica ante todo en la magia de la palabra, mientras que la seducción de Ingmar Bergman no carece de poesía, pero más que en la palabra radica en la estética fílmica, en la representación de la vida misma¹³. Nos comenta Reguera, refiriéndose Kierkegaard al fluido paso fronterizo, pero poniendo énfasis en el territorio de lo poético, Bergman, en cambio, habla de máscara, del filtro, cuya frontera entre la existencia vivida y su representación estética es más permeable. A pesar de la máscara – comenta Bergman—, «no estoy disfrazado, mi intuición habla con rapidez y claridad, estoy completamente presente, la máscara es un filtro que no debe dejar pasar nada de la esfera privada que no venga a cuento»¹⁴. Permitir que la poesía emerja por sí misma desde la transparencia y el silencio, dejando que palpite en la existencia, a través de la palabra y la estética fílmica. Dejando traslucir ese mundo misterioso, poético y mágico que se refugia en el silencio de una existencia recobrada desde su misterio.

Pero la máscara desaparece casi por completo, nos dice Reguera, cuando se trata de la dirección fílmica «El trabajo cinematográfico es una actividad fuertemente erótica. La proximidad a los actores no tiene reservas, la entrega mutua es total. La intimidad, el afecto, la dependencia, la ternura, la confianza, la fe ante el mágico ojo de la cámara, nos da una seguridad cálida, posiblemente ilusoria. Tensión, relajamiento, respiración común, momentos de triunfo, momentos de fracaso. La atmósfera está irresistiblemente cargada de sexualidad»¹⁵. La magia de esa imagen fílmica que florece desde un actor que encuentra en la ausencia su propio eco desde la transparencia de una interpretación anidada en su intimidad a través de la escucha y el silencio. Esa atmósfera que Bergman sabe recrear desde una pincelada pequeña y fina, haciendo del instante una eternidad a partir de los silencios mágicos y sonoros, en los que emerge la mayor de las tragedias en la transparencia mágica de una de una lágrima que fluye a través de su mirada.

«El habla es habla», nos dice Heidegger, dado que nos deja suspendidos sobre un abismo mientras nos mantenemos en lo que ella dice¹⁶. Un «Hablar que es expresar»¹⁷, cuya representación del habla como exteriorización, presupone un interior que se exterioriza, en un origen divino de la palabra del habla¹⁸. Así, en lo hablado, el habla permanece resguardado¹⁹, dado que en lo hablado reúne el hablar, la manera de cómo perdurar su perduración, su esencia, en la que lo hablado puro es el poema²⁰, cuyo nombrar invoca²¹. Ese abismo del habla que nos deja suspendidos, a través de ese interior que emerge tras la palabra. Conformándose lo hablado en poema desde su silencio, que transita a través de una palabra que invoca su nombrar ausente.

Un estar suspendidos que propicia el que todo acontezca por sí mismo desde su propia naturaleza, por lo que la música dodecafónica permite a través de su proceso interno la emergencia de una disonancia resultado de la escucha de una necesidad que aflora desde el silencio.

La verdad no se contiene en el lenguaje como algo que éste no hace más que designar, sino que el «lenguaje mora» en la verdad²². Así pues, para Adorno, solo la conciencia de que expresión y expresado son diferentes, convierte al lenguaje en una instancia de la verdad²³. Un

lenguaje que mora en la verdad y que necesita de esa escucha para que emerja desde el silencio y la transparencia.

Bastida, en *El lugar de la música en la filosofía del siglo XX*, nos manifiesta que la música para Schönberg, ha de ser la representación de las ideas del poeta y pensador musical, al tiempo que estas ideas musicales han de corresponder a leyes de la lógica humana²⁴, puesto que son una parte de lo que el hombre es capaz de percibir, razonar y expresar. Siendo los elementos constructivos para Stravinski, los que tienen una especial importancia en la obra de arte musical, tanto al estilo de la antigua tonalidad o al estilo de la <<nueva lógica>>. Insinuando, que en la obra musical los elementos constructivos no son lo definitivo²⁵, sino más bien, el elemento poético que caracteriza al aspecto espiritual propiamente humano de la obra de arte. En cuyo caso, según Stravinski, consistiría la verdad que preserva el equilibrio humano y que da lugar a leyes fundamentales. Ideas del poeta que se concilian con el ser humano a través de la música como crisol en Schönberg, conciliando el elemento poético y el aspecto espiritual

Un aspecto poético manifestado en la música dodecafónica de Schönberg a través de la necesidad interior de los sonidos, plasmada en ese ritmo y tempo interno de los sonidos, dejándolos aflorar y emerger desde su pulsión. Aconteciendo desde la libertad y autonomía sonora directamente, sin mediaciones ni intermediarios. Dejando que las disonancias emerjan por sí mismas desde su propio acontecer inherente.

Para Wittgenstein, nos dice Bastida, aunque solo la melodía misma es lo que debe contar a la hora de encontrar una figura que represente a la música, considera que es posible describir la música recurriendo a un poema, pues, sus significados los toma, de los juegos del lenguaje²⁶. De modo que la música no representa alguna parte del mundo, al igual que las palabras, sin ser tampoco un mero lenguaje formal, afirmando que el carácter y la significación que pueden verse en un rostro se pueden oír también en la música, lo cual significaría que es posible describir la música mediante criterios tanto intramusicales como extramusicales, de cualquier modo, el significado siempre ha de encontrarse en la música misma. Cuyas reglas de uso de los signos, no pueden ser explicadas, dado que para Wittgenstein <<una regla está ahí como un indicador de caminos>>²⁷. Un indicador de caminos que manifiesta ese mundo intramusical y extramusical, cuya significación está más allá de lo formal, plasmándose en la poesía de la música.

5.3 Poetizar, el lenguaje originario

Garrido-Maturano en Hölderlin y la esencia de la poesía, nos dice, Hölderlin, está cargado con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía²⁸, así que Hölderlin podría considerarse como <<el poeta del poeta>>. Una poesía que se muestra en la forma modesta del juego²⁹, sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario. Juego que se escapa de lo serio de la decisión³⁰. Así pues, poetizar se configura como algo enteramente inofensivo, e ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir que no tiene nada de la acción que inmediatamente se inserte en la realidad y la transforme. Siendo La poesía como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción, una poesía inofensiva e ineficaz. Considerando a la poesía <<la más inocente de las ocupaciones>>³¹. Una esencia de la poesía materializada en Hölderlin, a través de un juego sin

trabas cuya poesía emerge como un sueño en lo imaginario. Dejando que la poesía se muestre desde sí misma.

<<Mas lo permanente lo instauran los poetas>>³². Nos dice Garrido-Maturano, pero aun lo permanente es fugaz, <<es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano>>. Que eso permanezca, está <<confiado al cuidado y servicio de los poetas>>, de modo, que el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son, cuyo nombrar no consiste en que solo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente³³. Por lo tanto, la poesía es la instauración del ser con la palabra. Lo permanente nunca es creado por lo pasajero, dado que lo sencillo no permite que se le extraiga inmediatamente de lo complicado, cuya medida no radica en lo desmesurado. Una razón de ser que no se encuentra en el abismo, puesto que el ser y la esencia de las cosas no pueden ser calculados ni derivados de lo existente, han de ser libremente creados, puestos y donados, como libre donación es instauración. Una instauración no solo en sentido de donación libre, sino de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser. Presintiendo algo de la verdad de las palabras que pronunció Hölderlin, <<cuando hacía mucho tiempo la noche de la locura lo había arrebatado bajo su protección>>³⁴. Una permanencia a partir de lo intemporal que recobra su ser original desde el silencio y la fugacidad del instante. En el que la poesía es la instauración del ser en la palabra, donde el ser y la esencia se reconcilian en el silencio.

Bastida en *El lugar de la música en la filosofía del siglo XX*, nos manifiesta, componer música, interpretarla, cantarla o incluso escucharla recreándola, requiere de determinadas actitudes. Sin que haya diferencia entre el hacer del poeta y el rehacer del intérprete³⁵, dado que es como decir, el compositor que crea o el oyente que lo comprende. <<Las palabras del poeta no son para decir, sino para sugerir o cautivar, como palabras de hechizo [...] Hoy se habla demasiado para tener que decir algo musicalmente [...] Y puesto que también nosotros pretendemos hablar de lo indecible, hablemos al menos para decir que no hace falta hablar de ello y para desear que hoy sea la última vez>>³⁶. Una palabra del poeta para sugerir o cautivar desde el hechizo. Reencontrando ese silencio escondido en la esencia de un sonido ausente, dejando que emerja la música desde su silencio.

Una música dodecafónica que emerge desde una sonoridad que propicia la libertad del intérprete, captándose por parte del oyente libre y espontáneamente a partir del sonido que aflora desde el instante sonoro, directamente sin intermediarios ni mediaciones. Tocando las partes más sensibles del oyente desde disonancias cuyas tensiones son interiorizadas.

En Heidegger, lo hablado puro es el poema³⁷, en el decir de un poeta que permanece en lo no dicho³⁸, desde un poema único, que permanece en el ámbito de lo no dicho³⁹, cuyos poemas particulares, brillan y vibran solo a partir del lugar del Poema único⁴⁰. Lo no dicho perdura en su esencia, que reverbera en la intimidad de una ausencia, redescubriendo ese ser escondido que emerge y se desvela a través de la escucha y el silencio de un poema perpetuamente inacabado.

Hölderlin en *Ensayos*, ensalza la poesía como maestra de la humanidad, cuyo significado es lo universal, emergiendo en el poema trágico lo individual a partir de lo infinito. <<La poesía recibe una más alta dignidad, volviendo a ser al final lo que era al principio, maestra de la humanidad⁴¹, puesto que ya no hay filosofía, ya no hay historia, solo la poesía sobrevivirá a todas

las demás artes. La más alta poesía, en la que también lo no poético por cuanto ello es dicho en el tiempo y el lugar justos, dentro del todo de la obra de arte, se hace poético>>⁴². <<Una vez que a la libre vida poética ideal le ha sido dada su significatividad, como universalizable, una vez que, de este modo, ella está ligada, mediante la idea de la vida en general, con su directamente contrapuesto y tomada hiperbólicamente, entonces falta todavía en el modo de proceder del espíritu poético la realidad efectiva>>⁴³. <<Lo absolutamente original de todo lenguaje genuinamente trágico, lo perpetuamente creador, el surgir de lo individual a partir de lo infinito>>⁴⁴. <<El poema trágico oculta aún más la intimidad en la presentación, la expresa en distinciones más fuertes, porque expresa una intimidad más profunda>>⁴⁵

Notas

1 Martínez (2006), p. 78.

2 *Ibid*, p. 78-79.

3 *Ibid*, p. 79.

4 *Ibid*, p. 79.

5 *Ibid*, p. 80.

6 Garrido-Maturano (1992), p. 4.

7 *Ibid*, p. 4.

8 *Ibid*, p. 4.

9 *Ibid*, p. 4.

10 *Ibid*, p. 4.

11 *Ibid*, p. 4.

12 Reguera (2007), p. 24.

13 *Ibid*, p. 24.

14 *Ibid*, p. 24.

15 *Ibid*, p. 24.

16 Heidegger (1987), p. 13.

17 *Ibid*, p. 13.

18 *Ibid*, p. 14.

19 *Ibid*, p. 15.

20 *Ibid*, p. 15.

21 *Ibid*, p. 15.

22 Adorno (1975), p. 115.

23 *Ibid*, p. 115.

24 Bastida (2017), p. 331.

25 *Ibid*, p. 313.

26 *ibid*, p. 313-314.

27 *Ibid*, p. 314.

28 Garrido-Maturano (1992), p. 1.

29 *Ibid*, p. 2.

30 *Ibid*, p. 2.

31 *Ibid*, p. 2.

32 *Ibid*, p. 5.

33 *Ibid*, p. 5.

34 *Ibid*, p. 5.

35 Bastida (2017), p. 317.

36 *Ibid*, p. 317-318.

37 Heidegger (1987), p. 15.

38 *Ibid*, p. 35.

39 *Ibid*, p. 36.

40 *Ibid*, p. 36.

41 Hölderlin (1983), p. 28,

42 *Ibid*, p. 48.

43 *Ibid*, p. 61.

44 *Ibid*, p. 98.

45 *Ibid*, p. 104.

6. Fenomenología

6.1 Reducción fenomenológica (epojé fenomenológica)

Maldonado en *El comienzo de la fenomenología trascendental: la idea de la fenomenología de Husserl*, nos dice, la fenomenología es la reducción fenomenológica¹, cuyo ser y validez, son puestos en suspenso a partir de este instante², en una epojé fenomenológica de Husserl, que pone entre paréntesis todo juicio³, poniendo en cuestión todo conocimiento, sobre todo el conocimiento propio⁴, desde una epojé fenomenológica que excluye toda trascendencia⁵. Un conocimiento propio que se pone en cuestión y entre paréntesis a raíz de la posible abstracción e ideación que se pueda llevar a cabo. Remitiéndose a ese subjetivismo derivado de un yo que puede llegar a una supuesta trascendencia. Dicha mediación del sujeto puesta entre paréntesis

a priori resulta sumamente interesante en aras a conseguir que el conocimiento se constituya directamente sin intermediarios ni filtros. La cuestión radica en que es la misma conciencia la que pone dicho paréntesis o epojé fenomenológica. Aunque también es cierto que Husserl lleva a cabo un estudio pormenorizado para evitar que dicha conciencia interfiera en el conocimiento. Sin embargo, dicha epojé fenomenológica tiene su eco y especial relevancia en la música dodecafónica cuyo sonido directo, acontece directamente sin mediaciones.

Reducción fenomenológica, nos dice Maldonado, en la que ponemos entre paréntesis toda trascendencia, el yo empírico y el mundo que le es propio⁶. El sujeto que filosofa se pone en cuestión a sí mismo, así como toda vivencia y situación objetiva. Poniéndose entre paréntesis, lo que es dado en el fenómeno puro⁷, así como todo juicio. Reducción fenomenológica, en la esfera de la evidencia⁸, donde la suspensión o puesta entre paréntesis desde una ausencia de presupuestos y suspensión del juicio⁹. Se presupone que al poner en cuestión el mundo propio, debería haber una ausencia del yo, sin ego, sin embargo, es el yo, el que propicia y lleva a cabo la epojé fenomenológica de la conciencia. Aunque, claro está, es para poner en suspenso o entre paréntesis los propios juicios.

Objetos trascendentales e inmanentes, nos sigue diciendo Maldonado, en los que La epojé nos coloca frente a dichos objetos inmanentes, cuyas vivencias son referidas a la realidad y al mundo exterior¹⁰, en una relación entre el conocimiento y la trascendencia, desde su correlación intencional (entre el conocimiento y el objeto). Configurándose la diferencia entre el fenómeno como aparecer y como aparece¹¹, desde una reducción fenomenológica que aprehende el fenómeno puro mediante la reducción fenomenológica. Poniendo entre paréntesis los juicios y el propio yo empírico, colocándonos cara a cara con el ser de la conciencia y su relación con la trascendencia, desde una conciencia pura, que se pone de manifiesto gracias a la reducción fenomenológica, en la que el yo empírico, trabaja con actos intencionales, como persona que vive en medio de la naturaleza y del mundo a la manera de una objetividad como las demás¹². Siendo la epojé, la que nos sitúa frente a los objetos inmanentes, a diferencia de estar en la existencia misma a raíz de ese estar arrojados, el ser ahí del *Dasein*. Se produce por lo tanto un estar directamente a través de la intención, como consecuencia de ese diferenciar entre ese aparecer y como aparece realmente. Propiciando la reducción fenomenológica ese captar desde lo que aparece, en un estar cara a cara desde la conciencia pura. La diferencia radica en que existencialmente, la conciencia se manifiesta desde la transparencia a partir de ese estar arrojados a la existencia, ser ahí, dejando que sea la misma existencia la que se transparente a través de nosotros sin filtros de ningún tipo ni acciones al respecto. En lo que Sartre considera una conciencia preontológica, sin reflexión ni abstracción de ningún tipo. Sartre rescata de Husserl el aspecto fenomenológico, en cuanto a ese estar ahí directamente, pero referido a la existencia, no a la conciencia, llevando a cabo por lo tanto una cierta modificación de la fenomenología en una dirección existencial.

Música dodecafónica que se manifiesta directamente desde la transparencia tal cual acontece, emergiendo sin mediaciones ni intermediarios en lo que se ha denominado sonido fenomenológico. Aconteciendo instantáneamente, cuyas disonancias afloran libremente aportando volumen y cuerpo a los sonidos que muestran toda su amplitud y espectro.

Reducción eidética, indica Maldonado, como una aprehensión de lo que es lo invariable en el fenómeno del devenir¹³, siendo lo que permanece a pesar del devenir mismo, en un contenido del objeto, como esencia de dicho objeto. Reducción fenomenológica que es aplicada al conjunto de la realidad, al propio yo empírico, configurándose como la condición suficiente de la fenomenología como ciencia universal, objetiva y trascendental de la conciencia pura¹⁴, al poner fuera de juego al yo empírico¹⁵ y concibiendo un Ego trascendental, desde la relación intersubjetiva con otros objetos¹⁶. Esta es la diferencia sustancial con el existencialismo de Sartre, la incorporación de un ego en este caso trascendental, dada la ausencia de ego en la conciencia preontológica. Considerando que la aprehensión de la realidad por parte de Husserl, se lleva a cabo a raíz de lo invariable del fenómeno, un contenido del objeto que es esencial y por lo tanto constitutivo de una fenomenología universal. No deja de ser interesante y atractivo, dada la premisa de captar directamente, sin embargo, insisto que, a pesar de ese ego trascendental, sigue siendo un ego, por supuesto con todas las condiciones que considera e investiga Husserl, pero insistir, que se trata también de un enfoque completamente diferente al existencialismo, dado que es el sujeto y no la existencia el que propicia dicho conocimiento. Mientras que, en el existencialismo, concretamente de Sartre, es la existencia misma la que adviene a través del sujeto sin ego ni yo.

González, en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, considera que, en las *Investigaciones lógicas*, Husserl considera al Yo, trascendente a la conciencia, volviendo en *Ideas* a la noción de un Yo, visto como conciencia trascendental de tipo personal. Sartre, aunque sigue a Husserl en cuanto al método fenomenológico, se aparta de él en este punto y considera que la fenomenología debe ser consecuente y desechar la tesis de un Yo unificador y originario, la *epojé* prescindirá de él, pues no hay evidencia apodíctica del *ego*, que de ese modo se revela como trascendente a la conciencia¹⁷. Remarcando esa vuelta a la consideración del yo, a través de ideas en la noción del yo, en una conciencia trascendental de tipo personal, como se ha referido anteriormente, diametralmente opuesto al existencialismo de Sartre. Insistiendo en lo que se comentó con anterioridad, respecto al rechazo de Sartre de una *epojé* fenomenológica a partir de la conciencia en la que se incluye al yo.

6.2 La fenomenología

Maldonado en *El comienzo de la fenomenología trascendental: la idea de la fenomenología en Husserl*, mantiene que la fenomenología, concebida como un método y actitud de pensamiento¹⁸, habiendo de eliminarse los malentendidos de la fenomenología¹⁹, que podrían llevar a una posición de misticismo. Se trata, por lo tanto, de modificar esa forma de pensar, respecto a una actitud de pensamiento, clarificando y eliminando los supuestos malentendidos de la fenomenología. Sin embargo, insisto, no deja de ser el propio yo, aun a pesar y considerando todo el proceso fenomenológico de ese yo, el que lleva a cabo el proceso fenomenológico, es decir, el yo a sí mismo, con lo que la subjetividad se hace un inevitable, aunque esta sea una subjetividad trascendental.

Insistiendo Maldonado, que la tarea fenomenológica, por lo tanto, consiste en comprender la constitución del ser en la subjetividad trascendental²⁰, cuyo análisis llevando aún más lejos, permite afirmar que existe una anterioridad intencional de la esencia sobre la existencia. Anterioridad intencional que constituye la esfera de trabajo de la fenomenología, como la

<<conciencia pura>>, una existencia o juicio de existencia que se refiere siempre a una individualidad determinada, el <<esto>>²¹. Recordándonos Aronson en *Camus y Sartre*, que Sartre pasa años trabajando en la fenomenología de Heidegger y Husserl hasta que las sintetizó en El ser y la nada²². Husserl parte de la premisa de una anterioridad intencional de la esencia sobre la existencia, como conciencia pura. Lo cual, aun siendo sumamente interesante, vuelve a poner énfasis en el yo, en lugar de la ausencia del yo existencial. Por lo que la transparencia de la existencia estaría mediatizada por esa intencionalidad respecto a captar la esencia.

Anterioridad intencional que se constituye en la música dodecafónica a partir de la necesidad interior de los sonidos, procediendo desde ese mundo que acontece a la previa emergencia de los mismos. Reverberando cada sonido desde su proceso interno, sin más intención que dejar emerger los armónicos a raíz de sus disonancias, libremente.

Zuñiga en *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*, nos plantea que Heidegger considera la <<destrucción>> ontológica en el marco del método fenomenológico²³ y su imperativo de <<ir a las cosas mismas>>. Una fenomenología a través de la destrucción o deconstrucción, junto con la reducción y la construcción, cuya reducción será una reorientación de la mirada²⁴, quedando el mundo reducido por el método fenomenológico y traspasado en dirección al ser²⁵. Un mundo reducido a fenómeno para una conciencia, cuya ontología como ciencia trascendental, es una empresa de reapropiación o de fenomenalización de algo ausente²⁶. Radicando la diferencia con Heidegger en esa reorientación de la mirada, en una reducción fenomenológica en la dirección del ser. Llevándose a cabo al tratarse del ser, de una fenomenología de algo ausente, dado que se trata del ser y no del yo. Dejando que el ser emerja y el sujeto sea capaz de escuchar al ser desde su develamiento, para lo cual hay que crear unas condiciones en el sujeto para que el ser advenga por sí solo, es decir se devele o se muestre.

Refiriendo González en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, la reinterpretación sartreana de la fenomenología no entraña, una recusación del viejo paradigma del sujeto tal como lo comprende la modernidad –como la que lleva a cabo la reinterpretación hermenéutica de Heidegger–, sino una revisión de la subjetividad moderna a partir de dos ideas fundamentales, el abandono de la noción del *ego*, que Husserl –siguiendo a Descartes– sigue entronizado en su concepción filosófica, y la nueva comprensión de la conciencia en la línea del existencialismo²⁷. Considerándose la interpretación de Sartre respecto a la fenomenología, remarcando como se ha insistido anteriormente, en esa preeminencia del yo y ego de Husserl.

Notas

1Maldonado (1994), p. 84.

2 *Ibid*, p. 89.

3 *Ibid*, p. 90.

4 *Ibid*, p. 90.

5 *Ibid*, p. 94.

6 *Ibid*, p. 94.

- 7 *Ibid*, p. 97.
- 8 *Ibid*, p. 98.
- 9 *Ibid*, p. 106.
- 10 *Ibid*, p. 106.
- 11 *Ibid*, p. 107.
- 12 *Ibid*, p. 107.
- 13 *Ibid*, p. 108.
- 14 *Ibid*, p. 108.
- 15 *Ibid*, p. 110.
- 16 *Ibid*, p. 110.
- 17 González (2008), p. 11.
- 18 Maldonado (1994), p. 88.
- 19 *Ibid*, p. 99.
- 20 *Ibid*, p. 111.
- 21 *Ibid*, p. 101.
- 22 Aronson (2006), p. 28.
- 23 Zúñiga (2007), p. 388.
- 24 *Ibid*, p. 388.
- 25 *Ibid*, p. 390.
- 26 *Ibid*, p. 390.
- 27 González (2008), p. 10.

7. La existencia

7.1 Existencia en la angustia

Tajafuerce en *Autorrealización y temporalidad en el concepto de angustia*, nos plantea que existir, supone la realización de un acto temporal en un contexto histórico-social, superando el carácter de inmediatez del devenir material, de la sucesión, o del tiempo¹. Siendo a través de la angustia, como se desvela su verdad existencial². Una experiencia de la angustia, que es la *conditio sine qua non* para llevar a cabo el proceso existencial³. De modo que se vincula el existir con el acto temporal de su realización, siendo la angustia el medio que nos acerca al precipicio de nosotros mismos ante la nada, en una percepción intemporal que nos vincula con la parte más originaria de nosotros mismos, vinculada a ese estar ahí arrojados a la existencia.

Experiencia de la angustia para Tajaforce, que supone una apertura radical del mundo para el individuo, un mundo que no es otro que el de la propia interioridad⁴, subjetividad que se piensa y se hace a sí misma según sus posibilidades existenciales. Constituyéndose como sinónimos los conceptos de espíritu, de instante, de temporalidad y de angustia, respecto a la interioridad del sujeto. Como posibilidad desde donde debe partir repetidamente el individuo para configurar su existencia⁵. Experiencia de la angustia que nos pone en contacto con nosotros mismos, esa interioridad que perdura y permanece trasparente respecto a estar en contacto directamente con la existencia sin mediaciones. En la que el tiempo es intemporal, emergiendo dicho contacto con la existencia en un instante desde una conciencia preontológica.

A través de la angustia presente en la música dodecafónica, emerge el mundo interno de los sonidos, en un dejar fluir la necesidad configurada a través de disonancias que remiten al desequilibrio y la lucha inserta en el proceso sonoro.

Mostrándonos Reguera en *El existencialismo de dos seductores: Kierkegaard y Bergman*. A partir de la célebre conferencia de 1945, se genera una nueva concepción del ser humano según la cual la existencia precede a su esencia⁶, configurándose el existencialismo como un humanismo. Siendo la filosofía de Kierkegaard como la filmografía de Bergman, las que transiten por todos los espacios fronterizos en su búsqueda incesante de lo que constituye la condición humana⁷. Si la mirada fílmica de Bergman se puede calificar de <<existencialista>>, no es sino por su investigación de todas las dimensiones de la existencia humana⁸, incluida aquella que le vincula a lo divino. Calificativo de <<existencialista>> de su mirada, dado que escudriña al ser humano desde el prisma de su existencia concreta. Una existencia que precede a la esencia en la que Bergman polariza esa visión existencial, sin ausentarse de lo concreto de la condición humana, desde una mirada que escudriña al ser humano en todas sus dimensiones, haciendo poesía fílmica de los detalles más nimios a través de los silencios, las miradas, los gestos, consiguiendo que ese pequeño detalle adquiriera un protagonismo por sí mismo, cuyo significado se extrapola a la situación existencial del personaje.

En Bergman, nos dice Reguera, tanto su vida como su obra adquieren una gran complejidad⁹, volviendo a tomar presencia dimensiones de la existencia, que parecían superadas. Siendo la noción que mejor se ajusta a Bergman, la de <<dimensiones de la existencia>>. Recobrando ese silencio que se enlaza con ese mundo interno lleno de vivencias profundas del personaje a través de una mirada que lo vincula a la existencia desde su propia angustia o soledad. Tomando un protagonismo la angustia o soledad desde sí misma como configuradoras de esa determinada forma de estar en el mundo. Que conlleva una perspectiva o determinada visión de la existencia.

Los estadios de la existencia de Bergman, afirma Reguera, terminarán en sentido lineal, en 1950, con *Juegos de verano*. Pero los vuelve a plantear en *El séptimo sello*, en 1956. Añadiendo la <<crisis existencial y religiosa>> afectando tanto en el plano físico como en el psíquico, durante el rodaje de la trilogía¹⁰ constituida por *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio* que se acentuó en 1964 tras la realización de *¡Esas mujeres!*. Su vida y su obra adquiere un nuevo punto de inflexión en 1966 con la realización de *Persona*, cuyo guion fue escrito por Bergman mientras se hallaba ingresado en una clínica¹¹. Estadios de la existencia que aparecen y vuelve a plantear constantemente en Bergman. En una crisis y visión de la existencia, llena de matices y muy enriquecedora, plasmando formas y maneras de percibir la existencia en los que es esa angustia,

carencia o necesidad les confiere un carácter peculiar, profundo e interesante. Vinculando Bergman tanto el plano físico como el psicológico, donde todo lo psíquico tiene un componente en las reacciones corporales respecto a miradas, gestos o silencios en una amalgama de reacciones que crean una atmósfera en la que se plasma ese mundo interno desde los más ínfimos detalles. Teniendo su más clara expresión en la película *Persona*, en la que prevalecen los silencios y la escucha junto con todo un mundo de reacciones corporales llenas de matices y delicadeza.

Es la calidad literaria del *Diario del seductor*, dice Reguera, tan indiscutible como la calidad fílmica de *Juegos de verano* o *Un verano con Mónica*¹². Sin embargo, Bergman es capaz de plantear en un mismo film —*Un verano con Mónica*— no solo la posibilidad de un erotismo fresco y espontáneo y su fugacidad como la del verano, sino también el drama en el que Mónica, al no asumir su maternidad, abandona a Harry y al niño¹³. Enlazando e interrelacionando Bergman diferentes temas y aspectos como el erotismo, la fugacidad o el drama, concibiéndolos como un todo que se contrapone y se equilibra en sí mismo generando una determinada atmósfera y perspectiva.

Binetti en *Tiempo y eternidad en el pensamiento Kierkegaardiano*, nos dice que *Tiempo y la eternidad*, es uno de los pares de opuestos que Kierkegaard propone como elementos sintéticos del sujeto singular existente, constituyendo la identidad dialéctica de un tiempo contenido por lo eterno y de una eternidad abierta hacia lo temporal¹⁴, tratándose de una única forma de desarrollo, en la cual lo temporal y lo eterno se sostienen mutuamente en la existencia. Tiempo y eternidad, son concebidos cada uno a partir de su opuesto, como una dialéctica existencial que reproduce el devenir vivo del espíritu. Conciliando tiempo y eternidad a partir de captar el instante intemporal que se manifiesta en la existencia al captarla desde el sujeto como ser ahí arrojado, captando el devenir inherente a la propia existencia, a partir de un tiempo desde el proceso interno de dicha existencia.

La existencia del sonido dodecafónico se muestra explícitamente, pero cuyo devenir se forja en una necesidad interna que procede de su silencio constitutivo, cuya ausencia de parámetros preestablecidos propicia la emergencia de una sonoridad libre, espontánea y sin trabas, emergiendo las disonancias desde un dejar que aflore su silencio constitutivo.

Suárez en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, nos indica que Schopenhauer, sitúa la orientación hacia la trascendencia, al lado del reconocimiento inmanente del vínculo corporal de nuestra existencia¹⁵, desde el punto de vista del sufrimiento universal. Una visión trascendente que en buena medida ha estado circunscrita a lo espiritual, sin ser conciliada con lo corporal al ser considerado ajeno a toda espiritualidad. Sin embargo, Schopenhauer concede al cuerpo una dimensión que va más allá de lo meramente corporal, otorgándole una entidad en sí misma que trasciende al ámbito espiritual. De cualquier forma, la visión existencial concede a lo corporal una perspectiva en la que se encuentra ahí arrojado aunándolo con la existencia.

La estética, nos dice Bonilla en *Posibilidad de una reflexión estética a partir de Jean Paul Sartre*, se conforma como una forma de dar sentido a nuestra existencia, a partir de Sartre, de modo que la intencionalidad de la conciencia estará supeditada a un darle sentido a la existencia y a la creación artística¹⁶, a través de cuyo medio concebiremos lo que significa ser hombre.

Siendo uno de los principales motivos de la creación artística la necesidad de sentirnos esenciales¹⁷ en relación con el mundo. Experiencia estética, para descubrirnos más humanos, y en ese humanizarnos encontrar el sentido de la existencia, dado que ese es el rumbo de nuestra conciencia, el posicionarnos y descubrir nuestra esencialidad en el mundo, puesto que estamos arrojados¹⁸, siendo ese ser arrojados lo que motiva el descubrimiento de nuestra relación con las cosas. De manera que, la experiencia estética sublima nuestra condición de hombres, y en esa búsqueda de sentido de nuestra existencia, la prosa, la poesía y el arte nos acercan al mundo, al ser de las cosas, a la vida y a la muerte¹⁹. Existencia supeditada al sentido de la creación artística, en el que se capta esa visión interna de la existencia, sin que sea un mero transcurrir y dando énfasis a ese acontecer instantáneo en el que se descubre esa esencialidad de la existencia al estar arrojados a la existencia, por lo tanto, formando parte de ella desde el ser en sí que nos constituimos en una relación directa e íntima con las cosas. Manifestándose ante tal vinculación con la existencia una creación artística que nos acerca al mundo desde la transparencia de nosotros mismos a través de las diferentes artes.

González en *Filosofía y dolor*, nos muestra una existencia humana, concebida por Schopenhauer como una estela de dolor, que se extiende entre dos inconscientes, el de antes de nacer y el de después de morir²⁰. Considerando la vida en sí, la voluntad y la existencia misma como un dolor perpetuo, cuya vida misma es considerada como una mera representación reproducida por el arte²¹, de modo que pueda emanciparse del dolor, constituyéndose en un espectáculo. Este lado del mundo que cae bajo el conocimiento puro y su reproducción por el arte será el elemento del artista²², en un espectáculo de objetivación de la voluntad cautivador. Teniendo como fin, el conocimiento puro y verdadero de la esencia del mundo²³. Una vida concebida como perpetuo dolor, que a través del arte es posible sublimar dicho dolor y emanciparse de él. Captando esa parte del mundo esencial que es preceptiva de ser concebida artísticamente. Produciéndose con ello una objetivación de la voluntad que acerca al ser humano más allá de los vínculos con la voluntad misma a través de lo artístico.

Mostrando Suárez en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, el inmanente vínculo corporal de nuestra existencia servirá para Schopenhauer, como una salida genuina, al sufrimiento universal de dicha existencia²⁴. Captando lo individual desde una perspectiva universal a través del vínculo corporal de la existencia con lo espiritual, observando y percibiendo dicha corporeidad como un elemento inmerso y genuino de la existencia, que contempla lo corporal desde un ser ahí de la misma existencia, cuya manifestación es un sufrimiento que emerge desde la captación íntima.

Zúñiga en *Pensar la nada*, nos plasma el arte más que para mostrar un sentido positivo, es considerado por Sartre como medio para denunciar el sin sentido existente²⁵. Lo ideal, separado de la realidad, se tematiza ilusoriamente para transfigurar la realidad²⁶, mostrando no solo lo que es sino lo que debería ser. Desde una dimensión subjetiva, creativa y expresiva del arte, que nos enseña a ver la realidad desde la perspectiva del artista²⁷. Un sentido que capta el arte de la existencia asentándonos aún más en la existencia, al margen de toda visión idealista y subjetiva. Mostrándose a través del arte esa dimensión esencial de la existencia, dando prioridad a la captación del instante como lo eterno de la temporalidad.

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos indica que para Adorno, el que puedan subsistir las obras de arte que no se vendan a sí mismas en medio de una realidad extremadamente tenebrosa²⁸, como fáciles consuelos, ha de conseguirse igualándose a esa realidad, a partir de un arte radical, que hoy es lo mismo que un arte tenebroso, cuyo color natural es el negro. Obra de arte con una entidad en sí misma, sin la necesidad a priori de adquirir ninguna ventaja, dado que muestra una realidad inefable que se constituye en esencial por sí misma, nos está indicando y señalando la existencia de la que formamos parte, sin ser un producto en sí misma sino resultado de una interacción con la existencia captando su esencialidad.

Bloch en *El principio esperanza*, nos indica que la técnica dodecafónica, no conoce ningún punto de referencia absoluto, convirtiéndose en una especie de existencia que se va formando en tanto que aconteciente²⁹ <<la conformación de la nueva música tiene algo de fragmentario, con todas las consecuencias de tristeza e insatisfacción que deja tras de sí lo fragmentario>>. Es la dura existencia de un infinito, en este algo no realizado. Desde una desidentificación de la música contemporánea con cualquier tipo de jerarquía, así como de referencia tanto tonal como rítmica, lo cual propicia que el sonido emerja desde ese acontecer directamente, sin mediaciones ni filtros. Mostrando todas las dimensiones de la existencia, como es lo fragmentario, dejando que fluya todo ese mundo de tristeza e insatisfacción que será encauzado por dicha música a través de las disonancias.

Retomando Heidegger la poesía, de modo que es en la poesía donde los hombres se reúnen sobre la base de su existencia³⁰. Dado que es a través de la poesía donde se capta esa esencialidad dinámica de la existencia desde ese palpar inherente, que se transfiere desde la transparencia, la escucha y el silencio de la palabra a través de la poesía. Con una rítmica interna que adquiere el dinamismo propio de la existencia, cuyo protagonista es el silencio.

Company Ramón en *Máscaras de carne*, nos acerca a la obra de Bergman en la que detrás de la obra creativa de Ingmar Bergman se encuentra un pensador que ha deambulado por la vida con un talante existencial³¹, interrogándose desde su memoria y desde su experiencia, en una constante búsqueda de respuestas, a partir de relatos casi siempre vivenciales y comunicativos³². Encontrándose la existencia íntimamente vinculada a Bergman desde un vivenciarla desde la profundidad de su espíritu, a partir de un constante interrogarse a partir de una búsqueda constante de respuestas, desde la penumbra de un silencio y una imagen llena de sentido en el más mínimo gesto corporal que nos remite a la profundidad del alma del personaje.

Schopenhauer nos muestra en el espacio infinito y en el tiempo infinito, a un individuo que se encuentra dentro de su finitud como una dimensión infinitamente pequeña³³, cuya existencia está limitada al momento actual, en un fluir en el pasado y un caminar perpetuo hacia la muerte, como un constante morir, donde su vida pasada está definitivamente terminada, ya no existe³⁴. Descubriendo que la vida de nuestro cuerpo es, un morir incesantemente evitado, una destrucción retardada de nuestro cuerpo, la actividad del espíritu, que no es sino un hastío evitado³⁵. Sin captar el ser humano la infinitud que está dentro de sí, por lo que se circunscribe a ese mundo cerrado en los espacios de su propia finitud, atribuyendo un sentido absoluto a los parámetros corporales que acontecen como el morir incesante y la destrucción del cuerpo, todo

ello nos acerca y nos induce a comprender la infinitud del ser humano, captando su esencialidad vinculada a la existencia.

Al hilo de esa finitud del ser humano, Adorno nos insiste en dicha naturaleza a través de Husserl, <<el sujeto finito es, como decía Husserl, un trozo de mundo>>³⁶.

Referido a la existencia, Samuel Beckett en *Esperando a Godot*, nos habla de esa sensación de existir, <<siempre encontramos alguna cosa que nos produce la sensación de existir, ¿no es cierto, Didi?>>³⁷.

7.2 La existencia concreta, cotidianeidad

Para Bonilla en *Posibilidad de una reflexión estética a partir de Jean Paul Sartre*, nos muestra una existencia humana vista a partir de las situaciones concretas, mostrándonos un abanico de las posibilidades existenciales³⁸, difíciles de mostrar en el discurso filosófico. Realzando lo concreto de la existencia, dando un valor y reconocimiento del instante que adquiere todo su sentido en su captación intemporal, en un trazo minucioso y delicado de una existencia que se muestra en los pequeños detalles.

Existencialismo que Adorno eleva, de lo inevitable de la mera existencia concreta del hombre, a una actitud que el individuo tiene que elegir sin que se le dé una razón para ello y sin tener propiamente otra opción³⁹. Sujeto que se encuentra tanto en el carácter mediado del ser como en el del es⁴⁰. Trascendencia que en Heidegger es una absolutización de la inmanencia, a partir de la trascendencia del ser del <<Dasein>>, en una señalada trascendencia, en cuanto que implica la posibilidad y la necesidad de la más radical individuación⁴¹. Un ser humano arrojado a la existencia como ser ahí en el Dasein, de manera que se produce una trascendencia en cuanto a que acontece en la inmanencia del Dasein, plasmada en la individuación del individuo en el Dasein como ser ahí y la preminencia del instante.

Bloch en el *El principio esperanza*, nos muestra los interiores de la pintura holandesa aludiendo a su cotidianeidad. <<En los interiores holandeses, aquí todo es aposento, también la calle, por doquiera arde una estufa, también al exterior en primavera. Vermeer, Metsu, Pieter de Hooch han pintado esta forma de vivir acogedora, una casa acogedora en la que la madre pela manzanas o vigila a su hijo en el patio. Una vieja señora pasea por la calle a lo largo de un alto muro, por encima del cual pueden echarse de ver unos tejadizos. Nada más sucede, y rayos de silencio se convierte en lo que expresan las palomas que saltan en un antiguo patio rodeado de muros, un silencio articulado por la luz que cae en distintos ángulos. Un vaso de cerveza nos muestra una habitación iluminada oblicuamente>>⁴². <<El triple efecto de la luz quiebra la angostura y la intimidad sin llegar a grandes proporciones. En todos los cuadros, el espacio es primario respecto a las figuras, pero abarcándolas⁴³. Por doquiera un ambiente de orden, limpieza de la casa como del ánimo>>⁴⁴.

Pintura de costumbres holandesa, nos dice Bloch, en la que está pintada toda la cotidianeidad íntima, pero, pese a toda su proximidad, está pintada de la misma manera que podría verla un navegante cuando, en la lejanía, piensa en su casa, como el cuadro pequeño y preciso que lleva en sí la nostalgia misma⁴⁵. <<El aposento y la ventana que da a la calle están

pintadas como si no hubiera ninguna perturbación en el mundo. En el viejo reloj suenan continuamente horas crepusculares, nada hay por encima del hombre, nada exige premura»⁴⁶.

Tajafuerce en *Autorrealización y temporalidad en el concepto de la angustia*, nos muestra un primer intento por «detener el tiempo» como un «átomo de la eternidad», lo cual recuerda que dicho intento tiene lugar en el tiempo, en el transcurrir de la inmanencia⁴⁷. En el que la eternidad se hace concreta en la dialéctica temporal, que posibilita y exige a un tiempo la autorrealización individual en el orden de la inmanencia⁴⁸. Un detener el tiempo como átomo de eternidad en el que el tiempo adquiere todo su sentido profundo precisamente a raíz de su intemporalidad, a través de la captación del instante que se inserta en la existencia arrojada en el ser ahí. Adquiriendo sentido lo concreto en la existencia como autorrealización individual en la inmanencia, dado que es captada en toda su plenitud del instante como intemporalidad.

Un átomo de eternidad que se configura en la música dodecafónica a partir de la atomización de los sonidos desde su autonomía, sin parámetros preestablecidos respecto a la ausencia de jerarquía, sin ritmos determinados ni una tonalidad definida.

Objetos para Husserl, que no están puestos como existentes en un yo, en un mundo temporal, sino como datos absolutos captados en el ver puramente inmanente⁴⁹, donde lo puramente inmanente hay que caracterizarlo aquí, por medio de la reducción fenomenológica, lo que es en sí mismo y tal como está dado. Husserl. Sin tratarse únicamente de lo inmanente como ingrediente, sino también de lo inmanente en el sentido intencional⁵⁰. Así como el modo como el objeto temporal-inmanente «aparece» a un río incesante, es para Husserl el modo como está «dado». Dicha duración es duración ahora⁵¹, duración construyéndose en la actualidad. Una inmanencia en la existencia a partir de la reducción fenomenológica de Husserl, donde lo captado responde a este proceso a través de lo intencional. Lo cual deja al margen todo ese mundo que conlleva el instante de la existencia en sí mismo, captado desde la transparencia preontológica de la conciencia, es decir, la existencia misma directamente sin la intervención de un yo ni un ego que la mediatice. Sin embargo, esa captación del tiempo de Husserl, es especialmente interesante, en cuanto a que insiste en ese ahora asumiendo su fluir incesante, y captando la instantaneidad referida al ahora como actualidad, lo cual tiene un especial eco en la sonoridad dodecafónica, como captación directa del sonido, en lo que se ha dado en llamar sonoridad fenomenológica, ya comentada anteriormente. Vinculada con ella el compositor dialéctico existencial.

Hegel, nos dice Adorno, deja de contraponer el engendrar y el actuar, en cuanto obras meramente subjetivas, a la materia, y los busca en los objetos concretos, en la realidad objetiva⁵². Redescubriendo lo concreto de la realidad objetiva frente a esa espiritualidad absoluta que se engarza en un idealismo, que puede eludir precisamente la individuación que se inserta en lo universal, entrando en un subjetivismo al no considerar lo concreto.

Un arte material y de contenido, nos dice Bloch, no puede por menos de ser un arte no cerrado, adquiriendo una representación de la tendencia y latencia de sus objetos, realizada como una pre-apariencia llevada hasta el fin⁵³. De manera, que, a raíz de esta pre-apariencia, el arte no es en absoluto una totalidad, sino, solo un punto de vista de dicha totalidad, una perspectiva sobre la perfección inmanente de estos objetos, extraída de los mismos objetos representados. Enalzando y mostrando el arte como totalidad, en cuanto manifestación de la

inmanencia en la existencia, captada desde su instantaneidad. Plasmando la perfección de los objetos desde su inmanencia, en la que dichos objetos se muestran tal y como son, plenamente en la existencia.

Notas

1 Tajafuerce (1995), p. 50.

2 *Ibid*, p. 50.

3 *Ibid*, p. 51.

4 *Ibid*, p. 51.

5 *Ibid*, p. 51.

6 Reguera (2007), p. 25.

7 *Ibid*, p. 26.

8 *Ibid*, p. 26.

9 *Ibid*, p. 26.

10 *Ibid*, p. 29.

11 *Ibid*, p. 29.

12 *Ibid*, p. 29.

13 *ibid*, p. 29.

14 Binetti (2005), p. 110.

15 Suárez (2012), p. 226.

16 Bonilla (2004), p. 202.

17 *Ibid*, p. 202.

18 *Ibid*, p. 202.

19 *Ibid*, p. 202.

20 González (2010), p. 283.

21 Schopenhauer (2018), p. 56.

22 *Ibid*, p. 56.

23 *Ibid*, p. 56.

24 Suárez (2012), p. 226.

25 Zúñiga (2007), p. 358.

26 *Ibid*, p. 358.

27 *Ibid*, p. 358.

28 Díaz de la Fuente (2005), p. 70.

29 Bloch (1980), p. 187.

30 Heidegger (1978), p. 143.

31 Company Ramón (2018), p. 61.

32 *Ibid*, p. 61.

33 Schopenhauer (1983), p. 244.

34 *Ibid*, p. 244.

35 *Ibid*, p. 244.

36 Adorno (1982), p. 30.

37 Beckett (2018), p. 92.

38 Bonilla (2004), p. 201.

39 Adorno (1975), p. 56.

40 *Ibid*, p. 110.

41 *Ibid*, p. 110.

42 Bloch (1979), p. 375.

43 *Ibid*, p. 375.

44 *Ibid*, p. 376.

45 *Ibid*, p. 375-376.

46 *Ibid*, p. 376.

47 Tajafuerce (1995), p. 47-48.

48 *Ibid*, p. 48.

49 Husserl (2004), p. 56.

50 *Ibid*, p. 67.

51 Husserl (2002), p. 47.

52 Adorno (1981), p. 34.

53 Bloch (1979), p. 389.

8. Psicoanálisis existencial

El psicoanálisis existencial en Sartre, no conoce nada antes del surgimiento originario de la libertad humana¹, remitiendo al juicio preontológico, en un Psicoanálisis existencial que rechaza el postulado inconsciente² coextensivo a la conciencia. Una Interpretación psicoanalítica que no nos hace tomar conciencia, sino tomar conocimiento de su ser, correspondiendo al psicoanálisis

existencial reivindicar la intuición del sujeto³. Surgimiento de la libertad humana en el psicoanálisis existencial dado que se remite al juicio preontológico, de manera que acontece directamente a la conciencia la existencia sin filtros ni mediaciones, en la que el yo es un mero transmisor desde su transparencia de todo cuanto acontece. Aconteciendo todo en el instante por cuanto el postulado inconsciente queda relegado a un segundo plano dado que todo acontece en el instante sin un proceso consciente ni abstractivo.

Igualmente, la música dodecafónica acontece directamente sin filtros ni mediaciones, produciéndose en el instante en toda su plenitud. Constituyendo el sujeto un mero mediador de lo que acontece a través del sonido, un sonido autónomo e independiente que se fragua en el momento que emerge. Aconteciendo las disonancias de un sonido que fluye a través de ellas, reafirmando y creando una corporalidad del sonido en el que la disonancia es un constitutivo esencial, llegando dicha disonancia a parámetros en los que penetra en espacios hasta el momento inaccesibles, generando reacciones que fluyen y emergen en el instante en el que las hacen saltar, en un proceso instantáneo, cuyos armónicos reverberan a varios niveles de una conciencia que se deja absorber por los mismos.

Son las primeras obras atonales, protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis⁴. Sartre considera que la interpretación psicoanalítica solo permite al hombre tomar conciencia de lo que es, pero no toma conciencia de ese hecho, dado que el hombre no pierde nunca la conciencia de lo que es. Así pues, para el psicoanálisis existencialista, ninguna realidad psíquica es inconsciente⁵, lo cual no es más que la consecuencia de la identificación de la conciencia con la existencia. Una identificación de la conciencia en una existencia en la que arroja a dicha existencia, generándose parámetros que le vinculan con el instante desde una conciencia preontológica, sin que haya una emergencia abstractiva ni de ideación por parte de una conciencia reflexa, dado que la conciencia es la transparencia de lo que acontece. Sin que emerja por lo tanto en el psicoanálisis existencial lo inconsciente.

Respecto a la temporalidad, Sartre considera que ha de evitarse un determinismo vertical, que remita necesariamente al pasado del sujeto, de modo que la dimensión del futuro no exista. Lo cual significaría una reintroducción del mecanismo causal, que es incompatible con la teoría sartreana de la acción <<Toda acción es comprensible, como proyecto de sí mismo hacia un posible>>⁶. Dado que todo acontece en el instante, por lo que la temporalidad se remite a ese estar ahí arrojado a la existencia en el momento en el que acontece, sin un antes ni un después que se remita a una temporalidad pasada ni futura sino referido a ese acontecimiento instantáneo sin una causalidad.

Notas

1 Sartre (1981), p. 694.

2 *Ibid*, p. 695.

3 *Ibid*, p. 700.

4 Adorno (2017), p. 43.

5 Muñoz (1980), p. 28.

9. La negación

9.1 La negación y el no-ser

El juicio de negación en Sartre está condicionado y sostenido, por el no-ser¹. Una negación a través de los juicios de negación, a modo de puerta que nos muestra las limitaciones del ser humano, como ocasión para superarlas. Existiendo una cantidad infinita de realidades, que no son solo objetos de juicio sino experimentadas, <<la ausencia, la alteración, la alteridad, la repulsión, el pesar, la distracción>>². En su <<intraestructura>>, se encuentran habitadas por la negación como condición necesaria de la existencia, que muestra lo que realmente somos. Aflorando toda esa parte oscura, que emerge y confiere sentido desde su aparente ausencia, una ausencia, alteración o pesar, conformando ese abanico que enlaza con la pulsión interna más visceral. Nos persuade de la finitud y limitaciones en las que estamos sumergidos, y de las que no tenemos mayor referencia que las reacciones que tenemos y experimentamos. Poniéndonos en contacto con la parte más ancestral y primitiva de nosotros mismos, que se revuelve y reacciona ante ese mundo limitado que nos cercena, otorgando valor al engranaje de la existencia.

Aflorando toda esa parte oscura como constitutiva de la música dodecafónica, dejando que los sonidos advengan según su propia naturaleza sin cortapisas, de modo que las disonancias sacan a la luz ese mundo de pesar y dolor, articulado a través de unas tensiones que se gestan desde la lucha, el enfrentamiento y la contraposición como constituyentes inherentes de nuestra propia interioridad.

Los conceptos limitativos empleados por Kant, tras haber entrevisto su alcance (inmortalidad del alma), son para Sartre especies de síntesis entre lo negativo y lo positivo, en los que la negación es condición de positividad³. Así, lo limitado y lo negativo, es la condición de positividad, dado que tanto lo negativo como lo limitativo, encierran esa ausencia de limitación, asumiendo las limitaciones y negaciones connaturales. Lo limitado, por lo tanto, nos persuade respecto a lo ilimitado, en cuanto a que hace referencia a su naturaleza y origen que no se encuentra en ella misma. Dado que dichas limitaciones son tan solo una manifestación de lo que realmente las configura. Así toda manifestación a partir de su negatividad nos persuade, de esa ausencia que ha de ser superada y asimilada desde su aparente presencia. Remitiéndonos a la positividad que vamos configurando desde su negatividad, dado que dicha negatividad es la manera que tiene de mostrarse lo limitado en cuanto a limitante respecto al ser humano. Siendo ocasión de su superación, respecto a su integración y asimilación de lo que en realidad es, es decir, su propia nada.

La función de la negación varía según la naturaleza del objeto considerado, entre las realidades plenamente positivas y las realidades cuya positividad no es sino una apariencia, la cual en Sartre disimula un agujero de nada⁴. Las negatividades generadoras de sus límites y contornos vinculan, a los objetos a su naturaleza tal cual es como existente, que se revela como limitada a nuestros ojos. Asumiendo la limitación que se encuentra englobada en el todo del objeto, el propio objeto no se ve a sí mismo como limitado sino como un todo, visto de manera

parcial como negatividad, pero vinculada a su positividad en cuanto que un todo existente. Objeto que nos remite a sí mismo respecto a su auténtica naturaleza, configurada en ese mostrarse que nos emplaza a lo no manifestado, aún latente en esa forma. Forma que nos traslada directamente a lo informado, a partir de lo cual da una forma negativa a lo que hasta el momento habíamos configurado desde lo formado, pero sin asumir lo que le hace ser, esa parte informada y nihilista que la configura. El punto de vista que adquirimos desde su nihilismo confiere, perspectiva a las formas que aparecen desde sí mismas, provocando ese dejar que la forma emerja a partir de su propia naturaleza, sin conferir un previo, dado que sería sencillamente resultado de un proceso subjetivo, en aras a otorgar un sentido aparente a lo que en realidad ya lo tiene desde sí mismo, a partir de su propia nada.

9.2 La nada. El origen de la negación

En Sartre, la nada está en el origen del juicio negativo, fundando la negación como acto, dado que ella es la negación como ser⁵, nos muestra lo que no somos, configurando lo que somos. Reencontrándose a partir de la angustia y la soledad, emerge ante una actitud interrogativa, que muestra al hombre en un mundo sin filtros ni interpretaciones, dejando que se manifieste. Negación que nace desde sí misma como una necesidad de ser, respecto a su verdadera naturaleza, así pues, la negación es resultado de asumir su naturaleza. A pesar de que dicha negación es puesta, es necesaria para que adquiera perspectiva y volumen lo que se contempla desde sí mismo. De modo que la negación, nos hace ver en perspectiva lo que no es, adscribiéndolo a su naturaleza sin tergiversarlo desde perspectivas parciales, reencontrándonos con lo que es desde su no ser y su manifestación, al encerrar esa nada de la que está constituido.

Es la nada el origen de la música dodecafónica a partir de la ausencia de parámetros preestablecidos, dejando que dicha nada se materialice por sí misma desde la transparencia de unos sonidos que a través de las disonancias se hacen eco de su propio nihilismo.

Según Sartre, Heidegger hace de la Nada, una especie de correlato intencional de la trascendencia, sin ver que la ha insertado ya en la trascendencia misma como su estructura original⁶. Las limitaciones nos acercan más allá de nosotros, a lo que trasciende dichas limitaciones, asumiéndolas y asimilándolas para ir más allá de ellas, manifestadas en lo negativo que no somos pero que nos muestra lo que somos. A través de la ausencia, alteración, alteridad, repulsión, pesar o distracción, existe una cantidad infinita de realidades que no son solo objetos de juicio sino experimentadas, combatidas y temidas por el ser humano. En su <<intraestructura>>, están habitadas por la negación, como por una condición necesaria de existencia, denominadas por Sartre netatidades⁷, que nos acerca a nosotros mismos. La nada es un correlato que está insertado en la existencia, haciéndose pues inevitable, observar y asumir la configuración negativa de todo cuanto se muestra, para alcanzar desde su negatividad el nihilismo que lo constituye, dado que la nada forma parte de su ser como una necesidad de ser.

9.3 La negación. La determinabilidad

La función de la negación varía, para Sartre, según la naturaleza del objeto considerado entre las realidades plenamente positivas (que retiene la negación, como lo que las mantiene en lo

que son) y las realidades cuya positividad, no es sino una apariencia la cual disimula un agujero de nada⁸. Ocasión para reencontrarnos, dado que la nada es el origen de la negación que nos vincula con la raíz del agujero de nada del que estamos constituidos, posibilitando la precognición ante la reflexión de un ego. Negación, como realidad que nos vincula con la naturaleza de lo negado, sin la cual, adscribiríamos a cuanto se presenta tan solo una apariencia respecto a su limitación. Es la negación, la que nos persuade de su limitación como correlato de lo que la hace manifestarse como nada, adquiriendo perspectiva respecto a la existencia y lo que se muestra como correlato de su origen en la nada.

La negación, resultado de operaciones psíquicas concretas, sostenida en la existencia por estas operaciones, es incapaz para Sartre, de existir por sí⁹, sin tener la nada como unidad conceptual de los juicios negativos la menor realidad. Al invertir la fórmula de Spinoza, Sartre afirma que toda negación es determinación, dado que el ser es anterior a la nada, y la funda¹⁰. La negación pues, nos acerca a la determinación y nos muestra la limitación como ocasión de la existencia del ser humano, en un mundo de resistencias y límites que nos cercenan. Una negación que ha de adscribirse a sí misma, sin ser resultado de una negación parcial, proviniendo de sí misma, que nos embarga y va más allá de cualquier cognición o reflexión. Apoderándose de lo que es, para conciliarlo consigo mismo a través de lo que no es y su nihilismo, manifestado en una actitud interna hacia lo que aparece y no tanto una negación externa.

La negación propicia la contraposición, la contradicción y el contrapunto de la música dodecafónica, constituyéndose como un todo que agrupa todo este abanico de contrastes que se equilibran internamente.

Querer reducir la distancia a la medida de una longitud, es solamente encubrir la negación, pues ésta, nos dice Sartre, es la razón de ser de esa medida¹¹. Pretendemos tan solo ver una de las caras, cuando es la negación la que nos muestra ambas caras a partir de lo faltante que se hace explícito. Para Heidegger, el no, no nace de la negación, sino que la negación se funda en el no, que nace del anonadar de la nada¹². Es este anonadar, esa atmósfera que envuelve a la negación como eco de su propia nada, lo que se produce al mostrarse tal cual es, desde ese agujero de nada que lo constituye. Colocándonos frente a nosotros mismos bajo el pretexto de esa nada que vislumbramos, haciéndose inevitable la negación, respecto a mostrar lo que en realidad es una manifestación inexistente que nos remite al nihilismo que la genera.

Notas

1 Sartre (1981), p. 50.

2 *Ibid*, p. 62.

3 *Ibid*, p. 62.

4 *Ibid*, p. 62.

5 *Ibid*, p. 59.

6 *Ibid*, p. 59-60.

7 *Ibid*, p. 62.

8 *Ibid*, p. 62.

9 *Ibid*, p. 45.

10 *Ibid*, p. 56.

11 *Ibid*, 62.

12 Heidegger (1987), p. 51.

9.4 Autonomía de la negatividad

La negatividad es la esencia de la subjetividad en Heidegger¹, constituyéndose la negatividad a partir de la subjetividad como lo incuestionable. Negatividad que es absorbida en la positividad. Desde la perspectiva del ser humano, las formas son concebidas como negatividades considerando la perspectiva subjetiva. Subjetividad que interioriza el estado de no ser de la forma y lo traduce o considera como negativo, tras asumir dicha negatividad y conferirle el sentido respecto a lo que designa, identificando lo negativo como positivo, al ser lo negativo la identidad que otorgamos a las formas, trascendiendo su negatividad y confiriendo su naturaleza a partir del nihilismo que las constituye. Nada, que es abismal en Heidegger contra el ser², un ser que se muestra en su singularidad, desde la finitud del ser. Heidegger, reafirma frente un mero apilamiento y enriquecimiento de una negatividad abstracta³, una verdadera negatividad esencial como la energía de lo absolutamente real mismo, lo real, que tiene inherente la negatividad, en cuanto a que se muestra desde su nihilismo. Prefigurado o identificado por parte del sujeto como negativo, adscribimos lo negativo a las formas que contienen en sí mismas su propia nada. Una negatividad que se manifiesta en todo cuanto está presente en las cosas concretas, sin ideaciones de ningún tipo, de modo, que es el hecho de estar en el mundo de formas y limitaciones, lo que les confiere la negatividad, negatividad que es la forma en la que se nos aparece ese estar en el mundo.

Kierkegaard, para Heidegger, nos habla del camino para alcanzar la verdad⁴, en un atravesar todas las negatividades. Que nos muestran y son el camino que identifica su positividad, respecto a la nihilidad de la que están constituidas. Negatividad, que es la forma con la que se nos aparece lo que carece de forma y se manifiesta a través de ella.

Hegel reivindica la autonomía de lo negativo, con un ser allí propio y una libertad particularizada⁵, como la energía del pensamiento, del yo puro, <<mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello>>. Dicha permanencia, es la fuerza mágica que hace en Hegel que lo negativo vuelva a ser⁶. Lo negativo es pues, un componente consustancial cuya negatividad es tan solo una parte que nos remite al todo. Desde una mirada a dicha parte en perspectiva, se nos revela el todo del que formamos parte.

Es en Hegel lo negativo, el vacío como el motor situado entre el yo y la sustancia⁷. Lo negativo sale del vacío, que muestra su naturaleza a partir de lo que no es, como complementariedad a lo que es. Negatividad que es la diferenciación para Hegel y el poner la existencia⁸. La limitación que se manifiesta en la existencia por el mero hecho de existir en el mundo se muestra, como negativo, que como contenido mismo es lo positivo en el pensamiento conceptual de Hegel, tanto en su movimiento inmanente, como es su determinación en tanto que totalidad⁹. Lo

negativo como movimiento inmanente, le confiere a la forma una determinabilidad, de modo que lo negativo es por sí mismo su naturaleza. Negatividad que es consustancial y en el caso de Hegel, se ve en la perspectiva de la totalidad, conferida a lo negativo respecto a la perspectiva de dicha totalidad. Una negatividad que nace del mero hecho de existir en el mundo.

9.5 Negatividad. Determinabilidad

La percepción tiene para Hegel en su esencia la negación, la diferencia o la multiplicidad¹⁰. Generando la percepción por sí misma, la diferencia y la multiplicidad a partir de la negatividad, que constituye las distintas formas como determinismos de lo que no es como correlato a lo que va configurándose como ser. La negación es así, la manifestación para Hegel de lo que perceptivamente se manifiesta desde la diferencia y la multiplicidad en el mundo, negación que es como determinabilidad, una con la inmediatez del ser en la cualidad¹¹. Esta unidad con la negación es universalidad, cuyo ser de la percepción y lo objetivo sensible en Hegel confluyen en su significación negativa. En una conciencia reflejada en sí, que vuelve a convertir este algo verdadero en interior objetivo¹². Negatividad que genera la diferencia y la multiplicidad en cuanto a la manifestación de la determinabilidad del mundo, en este caso referida en Hegel a una negatividad universal como el verdadero objeto interior. Diferente a la manifestación de las negatividades desde su nada de la que proceden, como formas que acontecen desde la ausencia de forma, que se remiten a su vacío a raíz de una conciencia preontológica transparente de cuanto acontece en la existencia en el instante.

La multiplicidad y la diferencia emerge en la música dodecafónica a partir de la lucha y el enfrentamiento de las disonancias.

La conciencia hacia sí misma, adquiere el rango de objetividad interna en una confluencia perceptiva y sensible, interaccionando el ser para sí con el movimiento negativo en la conciencia. Hegel, encuentra que el movimiento va desapareciendo como fenómeno objetivo. En la negación como momento esencial de lo universal, Hegel ve <<la imagen constante del fenómeno inestable>>¹³, un constante cambio, como peculiaridad del mundo. El objeto mismo es en él la negación¹⁴, siendo un ser para sí como absoluta negatividad¹⁵, constituyéndose el pensamiento como un pensar, que destruye el ser del mundo múltiplemente determinado¹⁶. Un movimiento negativo en la conciencia como momento esencial de lo universal, a raíz de un constante cambio como peculiaridad del mundo, desde el ser para sí como absoluta negatividad. De modo que hay una diferencia respecto al existencialismo de Sartre en cuanto esa absolutización de la negatividad como momento esencial de lo universal frente a la nada de la que procede en la conciencia preontológica.

Hegel convierte la negatividad de la autoconciencia ante la múltiple configuración de la vida, en negatividad real. Haciendo una disociación entre la negatividad del ser como determinabilidad y su negatividad en el obrar como pura negatividad¹⁷. En donde la unidad como algo negativo, es puesta por Hegel como lo que tiene en él la contraposición¹⁸. Una negatividad real en Hegel que contrasta con la negatividad que se constituye al captar las formas desde la ausencia de forma procedente de su nada. Negatividad de la conciencia en Hegel, contrapuesta a una conciencia preontológica en la cual la misma conciencia es transparencia sin yo, dejando que la nada de la que procede acontezca por sí misma en la ausencia de formas.

9.6 Negatividad. Autoconciencia universal

El carácter de lo negativo de la certeza sensible y de la percepción¹⁹, es el doble objeto de la conciencia. En una autoconciencia como el movimiento en el que la contraposición se ha superado²⁰, deviniendo la igualdad de sí misma consigo misma. El objeto que para la autoconciencia es lo negativo, es para nosotros, algo retornado a sí mismo²¹, lo que vemos, es el objeto de la autoconciencia negativo. Presentándose lo dialéctico, como movimiento negativo de manera inmediata²², en donde la negatividad de todo lo singular y de toda diferencia, se convierte en autoconciencia universal, igual a sí misma²³. Autoconciencia en Hegel en la que el movimiento de contraposición se ha superado en una igualdad de sí misma consigo misma en la autoconciencia como negativo. Mientras que la conciencia existencial de Sartre adviene a partir de su transparencia en la conciencia preontológica, desde la ausencia del yo que propicia captar la negatividad como las formas sin forma que proceden de su nada a partir de la nada que adviene en el sujeto ante la captación de su propio vacío frente al abismo de su nada.

Autoconciencia que se forja en la autonomía de los sonidos dodecafónicos, libres en sí mismos, forjadores de otras estructuras y sin ningún tipo de jerarquías, por lo que dicha autonomía se consolida como autoconciencia.

Conciencia doble de lo inmutable e igual, con lo totalmente contingente y desigual²⁴, en una conciencia doble y contradictoria, cuya obra, identifica Hegel con el contenido de la individualidad como la unidad negativa²⁵. Realidad que es la intuición de sí misma como lo negativo²⁶, en la que para Hegel <<solo es un momento llamado a desaparecer²⁷>>, o un universal que contiene lo negativo y tiende a desaparecer²⁸, en cualquier caso, encuentra su satisfacción en la desaparición de su realidad. Así, el obrar es en y para sí mismo la esencia de la realidad²⁹. Desaparecer que es, a su vez, real, y se halla vinculado a la obra desapareciendo con ella <<lo negativo perece con lo positivo, cuya negación es³⁰>>. Realidad como intuición de sí misma en Hegel en cuanto que contiene lo negativo y tiende a desaparecer al igual que la desaparición de su realidad. Una realidad en el existencialismo de Sartre que es en sí misma vacío a raíz de la nada de la que procede, constituyéndose en formas que muestran la ausencia de forma a raíz de su negatividad, sin que desaparezcan como en Hegel, sino que manifiestan la nada que es su origen.

Notas

1 Heidegger (2005), p. 35.

2 *Ibid*, p. 37.

3 *Ibid*, p. 51.

4 *Ibid*, p. 66.

5 Hegel (1985), p. 24.

6 *Ibid*, p. 24.

7 *Ibid*, p. 26.

- 8 *Ibid*, p. 36.
- 9 *Ibid*, p. 40.
- 10 *Ibid*, p. 71.
- 11 *Ibid*, p. 73.
- 12 *Ibid*, p. 89.
- 13 *Ibid*, p. 92.
- 14 *Ibid*, p. 112.
- 15 *Ibid*, p. 119.
- 16 *Ibid*, p. 124-125.
- 17 *Ibid*, p. 233.
- 18 *Ibid*, p. 102.
- 19 *Ibid*, p. 108.
- 20 *Ibid*, p. 108.
- 21 *Ibid*, p. 108.
- 22 *Ibid*, p. 125.
- 23 *Ibid*, p. 126.
- 24 *Ibid*, p. 127.
- 25 *Ibid*, p. 239.
- 26 *Ibid*, p. 128.
- 27 *Ibid*, p. 240.
- 28 *Ibid*, p. 242.
- 29 *Ibid*, p. 239.
30. *Ibid*, p. 240.

9.7 Lo negativo. La coherencia de la negación

Lo erróneo es para Schönberg una ocasión, encontrando lo negativo como provechoso, guiando al alumno a través de sus errores¹. El error pues en sí mismo, no es un error sino una ocasión para reconocer su propia positividad. Adorno contrae la música al instante y la concibe como verdad en tanto que experiencia negativa <<el sufrimiento real>>². Lo que se muestra desde su realidad aparece sin filtros, emergiendo en el ser humano como sufrimiento, un sufrimiento que nos acerca a lo que se muestra desde sí mismo tal cual es, en una experiencia directa del sujeto desde un sufrimiento real. Captación del instante que aparece sin filtros desde lo que es, rebasando cualquier interpretación y poniéndonos frente a nosotros mismos. La nueva música

demuele los ornamentos, insistiendo Adorno en que <<la coherencia es la negación de la coherencia>>³, un triunfo que reside en una música como contrapartida del lenguaje verbal, dado que puede hablar incluso privada de sentido, una privación aparente, dado el sentido implícito que manifiesta a través de la música.

Es precisamente lo erróneo una necesidad de la música dodecafónica que adquiere toda su textura sin restricciones, manifestándose abiertamente a través de las disonancias que lo exponen, conjugándose y provocando constantes contradicciones y contraposiciones que dan vitalidad, fuerza y energía a la composición.

La negativa de Beckett a interpretar sus obras, Adorno la observa en <<la interpretación como si no hubiera nada que interpretar>>⁴. En realidad, es una manifestación como lo que en sí mismo es nada. Confusión que origina el que se hable de absurdo, identificándola con la enigmática imagen del hundimiento absoluto <<solo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable, la utopía>>⁵. De modo, que todo está impregnado de sí mismo, mostrándose desde lo que no es. <<Las altas montañas no nos hablan desde la dura negatividad, desnuda y sin apariencia>>, ahogando el espacio como herencia de lo sublime⁶, nos hablan desde las montañas mismas, sin mayor interpretación que su vivencia y su presencia. Lo que es, se muestra tal cual es en todas sus dimensiones, confiriendo a quien lo percibe, desde su naturaleza huidiza que nos remite a su negatividad y vacío.

Una de las mayores dificultades de Jung, consistía en tener que arreglárselas con sus sentimientos negativos, <<me entregaba espontáneamente a las emociones que no podía admitir>>⁷. La parte más oscura, la sombra que forma parte del ser humano, es vista y asumida por Jung, en un dejar que emerja y se muestre tal cual es sin filtros. Esa parte de nosotros mismos que somos y que eludimos ante la forma aparentemente negativa que adquiere, y hemos ido acumulando dentro de nosotros, sin asumir ni enfrentar. Jung se hace cargo de ella, entregándose a esas emociones que aparentemente no podía asumir, superando los miedos que le generan y vislumbrando dichas sombras, como sus propias sombras.

Notas

1 Schönberg (1974), p. 30.

2 Adorno (2017), p. 42.

3 *Ibid*, p. 115.

4 Adorno (1986), p. 44.

5 *Ibid*, p. 51.

6 *Ibid*, p. 262.

7 Jung (1996), p. 185.

9.8 Negatividad y la nada

Santander en *Comentario a un texto de Heidegger, la carta fenomenológica: El examen de la angustia*, considera que, para Heidegger, la negación ha de ser capaz de dar testimonio del constante y velado carácter de la Nada en nuestra existencia¹, dado que no hay negación si la Nada no ha salida de su ocultamiento. Sin apuntar Heidegger solo a la pre-comprensión del no, sino también al origen de esta pre-comprensión, dado que sostiene que el no, no puede revelarse a menos que el origen del no, [que es el anonadar de la Nada como la Nada misma] se hubiera sustraído al ocultamiento². La negación testimonia la nada de la que procede, dando el carácter de negativo a lo que carece de una forma propia dado que su procedencia es el ocultamiento precomprensivo que emerge de la nada que somos. Una nada que adquiere diferentes formas que se constituyen a través de su negatividad, considerándolas así a partir de lo que las da esa forma, su nada que se manifiesta como forma.

En la *Carta sobre el Humanismo*, Santander nos muestra que Heidegger volviendo sobre la cuestión de la negación y la Nada, se remonta hasta el Ser, en el orden de procedencia del No, dado que el origen esencial del anonadar se esconde en el Ser mismo³. Un no, que no tiene su origen en el No del decir No de la negación, sino en el anonadar. Pero el anonadar no se encuentra en el ente. Un anonadar, que esconde su origen esencial en el Ser mismo⁴. Dado que la Nada que anonada está en el Ser, la esencia de la Nada es lo que en el Ser anonada. Es a través de su exploración fenomenológica de la angustia y de su meditación sobre el acontecer de la Nada revelado en ella, donde Heidegger al término de su conferencia, demuestra la tesis según la cual, la negación deriva de la Nada, invalidando la tesis contraria según la cual la Nada deriva de la negación⁵. Una nada constitutiva del ser en cuanto que estamos arrojados a la existencia, captando dicha existencia desde lo que acontece por sí mismo en el instante, desde una conciencia precomprensiva, constatando las formas que emergen desde la inexistencia de las mismas a raíz de la nada de la que proceden, adquiriendo una entidad desde una forma que consideramos como negatividad al considerarlas desde su origen de nada.

La nada sale de su ocultamiento a partir de un dejar aflorar las negatividades y contradicciones insertas en la necesidad interior del sonido, que se plasma en unas disonancias que abren el espectro de su propio antagonismo interno.

González en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, nos manifiesta que, para Sartre, la negación apunta a una nada original y es en la subjetividad pura del *cogito* instantáneo donde descubrimos el acto originario por el que el hombre es para sí mismo su propia nada. Puesto que, aunque la negación se formule en un juicio, su origen es prejudicativo⁶ y por ello, la encontramos antes de cualquier juicio, en conductas y situaciones humanas tales como la interrogación, la destrucción, la represión, la sorpresa, la ausencia, el pesar, la repulsión o el distanciamiento, en lo que Sartre denomina <<negatidades>> que apuntan al no-ser como condición de la existencia humana, a la nada original que la conciencia es.

Negatidades que se manifiestan en la música dodecafónica a través de las disonancias que muestran ese pesar, destrucción, represión, plasmándose en unos sonidos que emergen de la diferencia, el contraste, la contraposición y el contrapunto, por lo que emergen de lo conflicto y la lucha constante, mostrando esa grieta y shock tal cual es dejando que aflore por sí misma, en un proceso de encauzamiento desde su misma naturaleza.

Kladakis en *Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Kojève y Sartre*, nos manifiesta que tanto Alexandre Kojève como Jean Paul Sartre, conciben la libertad a partir de la negatividad⁷. Negatividad que está presente en Hegel, al concebir la libertad del espíritu como mediación, es decir, lo negativo⁸. Libertad que se configura en la medida en la que somos conscientes preontológicamente del instante en el que acontecen las negatividades como formas, concibiéndolas a partir de su origen, es decir, la nada. Negatividad en Hegel concebida a partir del espíritu a diferencia de la nada existencial.

Cardona Suárez en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, considera que la determinación es aquello que para Schopenhauer resulta ser el enemigo y, por consiguiente, lo que debe ser negado. Esta es la tarea que debe ser alcanzada como negación del mundo de la representación, es decir, correr el velo engañador⁹. Determinación para Schopenhauer resultado de una representación del mundo, de modo que como dicho mundo es engañoso, dicha representación es una limitación que nos insiste y remarca dicho velo engañador que hemos de quitar a través de su negación.

Zúñiga en *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*, considera que la insistencia de Adorno en la singularidad y corporeidad le lleva a la dialéctica negativa, contra la dialéctica positiva de Hegel, subrayando la no disolución del objeto por el sujeto¹⁰. A pesar de lo cual, Adorno observa que Hegel busca la negatividad en todos sus momentos particulares¹¹. Reafirmando Adorno el asumir plenamente el objeto en toda su dimensión a pesar de las negatividades que posea sin rechazarlo en absoluto, negatividades que por otra parte no son tales sino la falta de escuchar desde la plenitud dicho objeto, concibiéndose una dialéctica negativa frente a una positiva de Hegel. Esa negatividad que encuentra Hegel en todos los momentos particulares, son concebidos por Adorno en modo alguno como negatividades sino como la manifestación de su propia naturaleza que no escuchamos ni encauzamos, ante lo cual se denomina negatividad dada la incapacidad de observar su naturaleza plenamente.

9.9 Negatividad en la obra de arte

El arte es negativo para Adorno, nos dice Bidon-Chanal en *Música negativa: Beethoven como precursor de Schönberg*, en cuanto que se estructura sobre la base de su propia ley formal, oponiéndose a la realidad objetiva por su mera existencia¹². Siendo autónomo, enfrenta a aquella una ley de construcción propia que no responde a priori a las que impone lo empírico. Un arte negativo por ser <<negación determinada de una sociedad determinada>>, puesto que todo arte auténtico supone una resistencia a la realidad histórica contemporánea a él¹³. Realidad que aparece en las obras de arte transfigurada, velada, <<como en sueños>>, de aquí que la música constituya el mejor ejemplo para comprender la manera en que penetra lo exterior. En este sentido, afirma Adorno, <<al diferenciarse [las obras de arte] de esa realidad que está como embrujada, sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es el suyo. Su encantamiento es el desencantamiento>>¹⁴. Una negatividad que responde a su propia naturaleza, habiendo de diferenciarse y disociarse de la negatividad resultado de una sociedad determinada. Cuya manifestación en la obra de arte muestra ese mundo que está constantemente lleno de contradicciones en formas transfiguradas como un sueño, encarnando esa realidad en este caso artística, pero que tan solo son una pincelada de la negatividad original que nos muestra su origen en la nada.

Las diferentes maneras de presentarse los sonidos dodecafónicos en cuanto a su lucha, confrontación y contrapunto a través de las disonancias, es una muestra y manifestación de lo que acontece dentro de ellos a raíz de la necesidad interior, manifestándose en una lucha flagrante, pero cuyo trasfondo es esa nada que los genera.

Es durante los últimos años de la vida de Beethoven, nos dice Bidón-Chanal, a raíz del acontecimiento paradigmático que significó la coronación de Napoleón como Emperador, donde comenzó a perfilarse en la realidad histórica, la imposibilidad de aquella reconciliación que auguraba el humanismo burgués. Como consecuencia, las obras del período tardío de Beethoven niegan, desde la perspectiva de Adorno, la totalidad estética y, con ella, la apariencia del arte, que presentaban las obras del segundo período¹⁵. Su estilo tardío, constituye una negación de la síntesis entre los polos opuestos de sujeto y objeto que presentaban el estilo beethoveniano previo. Esa imposibilidad de reconciliación augurada y disuelta provoca como consecuencia esa disociación sujeto-objeto, cuya síntesis propiciada por la situación histórica parecía plausible. Con dicha disociación aparece y emerge en Beethoven su propia lucha interior y conflicto ante esa ausencia de síntesis que por otra parte era una necesidad interna del proceso, por lo cual dicha ruptura constituye todo un abanico de enfrentamientos y contradicciones de Beethoven consigo mismo a raíz de la impotencia, materializándose en las composiciones de su segundo período.

Luchas no resueltas y conflictos que están constantemente presentes en la música dodecafónica con una ausencia de síntesis constantemente entre el sujeto y el objeto, pero que sin embargo, a raíz de la necesidad interior, se concilian internamente a pesar de la lucha y el enfrentamiento que se manifiesta a través de las disonancias, en un equilibrio dentro del desequilibrio.

Nuria González en *Complejo atonal*, plantea, operando el arte para Adorno desde la negación, pero no domina en él la voluntad de exclusión, naciendo lo atonal, no de la negación de lo tonal, sino de la inclusión, esto es, del reconocimiento de todo cuanto negaba el sistema. La queja de lo excluido en el nuevo complejo multiplicó sus posibilidades expresivas, permitiendo una verdadera trascendencia¹⁶. Un proceso que Adorno toma desde la aceptación e integración de toda negación completamente sin exclusión alguna, concibiéndolas desde una perspectiva creadora y generadora a partir de su inclusión, lo cual no hace sino permitir escuchar y encauzar lo que durante tanto tiempo ha sido excluido, configurándose una música mucho más enriquecedora gracias a los contrastes y contradicciones que emergen de manera natural, propiciando un abanico de posibilidades mucho más amplio.

Negación que propicia la inclusión, desde el reconocimiento de lo excluido en la música dodecafónica como la queja o el dolor a través de las disonancias que amplían las posibilidades expresivas al dar voz a lo que hasta ahora se encontraba relegado.

La música dodecafónica asume, asimila y encauza todo tipo de negatividades, constituyéndose como la base de su sonoridad a través de las disonancias, sin ningún tipo de exclusión, siendo generadoras de todo un mundo y abanico de posibilidades que posibilita una sonoridad completa e integradora.

Mantiene Rojas en *Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Theodor Adorno*, que la negatividad que el arte trae al mundo, está ya contenida en el presente, en la figura de esa autoconciencia que se olvida de sí misma. Una lucidez que se da en la sospecha de que el dolor, después de todo, no tiene sentido. El arte, en este caso la música, no viene simplemente a sancionar aquella «falta de sentido», sino más bien a destruir y a trascender toda forma anquilosada del sentido, (como las verdades cuyo valor terminan por identificarse con las instituciones y los códigos) a la que se supone ha de servir de fundamento. Ante ello, la fuerza del creador que hace emerger la obra desde su verdad, al tiempo que viene a sancionar el agotamiento de las formas dominantes¹⁷. Una negatividad inserta en el presente como autoconciencia que se olvida de sí misma, por lo que ante lo cual, el mismo dolor no tiene sentido. Por lo que el arte, debería de reafirmar esta ausencia de sentido, sin adscribirse a instituciones ni códigos preestablecidos, por lo que ha de prevalecer esa fuerza inicial proveniente de ese olvido de sí mismo, cuya aparente falta de sentido es el sentido que se gesta desde sí mismo desde la ausencia, el vacío, el silencio y la nada del que procede.

Un espanto, absurdo y falta de sentido que emerge constantemente en la música dodecafónica, donde es precisamente esa falta de forma y esa supuesta falta de sentido, lo que le dan a dicha música a través de las disonancias, su sentido profundo. Ese dolor que propicia el reencuentro y la reconciliación con su propia naturaleza, sin desgajarla ni ausentarse de ella por muy crítica y angustiosa que sea, al contrario asumiendo todos los parámetros contradictorios y contrapuntísticos, a partir de los cuales emerge y se genera una sonoridad nítida y trasparente desde sí misma, cuya naturaleza permite su encauzamiento.

Notas

1 Santander (2004), p. 37.

2 *Ibid*, p. 38.

3 *Ibid*, p. 38.

4 *Ibid*, p. 38.

5 *Ibid*, p. 39.

6 González (2008), p. 20.

7 Cladakis (2017), p. 173.

8 *Ibid*, p. 182.

9 Cardona Suárez (2013), p. 223.

10 Zúñiga (2007), p. 356.

11 Adorno (1981), p. 51.

12 Bidón-Chanal (2015), p. 2.

13 *Ibid*, p. 3.

14 *Ibid*, p. 3.

15 *Ibid*, p. 5.

16 González González (2009). P. 103.

17 Rojas (2003), p. 14.

10. El Para-sí

10.1 El para-sí inconcluso

Sartre nos presenta al para-sí, como una forma de huida, <<el presente es una huida perpetua frente al ser>>¹. Un para-sí ajeno aparentemente, que constituimos como fuera de nosotros, haciéndose patente el para-sí a sí mismo, captándose perpetuamente el para-sí como inconcluso con relación a él². Una inconclusión que es asumir esa carencia como su presencia, pero manifestada desde lo inconcluso. Es el para-sí como proyecto de sí mismo, fuera del presente hacia lo que él no es aún³, patentizando esa parte que está presente en su inconclusión y nos persuade de su existencia, a partir de lo que no se muestra sino desde su carencia. El para-sí, se temporaliza existiendo⁴, cuya temporalidad se relaciona con su existencia, en un para-sí que no puede ser sino en la forma temporal⁵. Sartre identifica su facticidad con el para-sí, manifestado en su existencia temporal⁶. Inconclusión del para-sí a partir de su carencia como presencia desde lo inconcluso. Para-sí que se plasma en la temporalidad, remitiéndonos constantemente a la ausencia, a lo que no es aún, asimilando y asumiendo la parte que está presente en la inconclusión en su existencia desde su carencia.

Es la estructura para Sartre es esencial del para-sí, concebida como el ser que tiene-de-ser su propia nada⁷, remitiéndonos al para-sí que no es jamás⁸, sin conferirle una identidad inexistente, dado que su realidad, es una nada que constituye el para-sí latente. Una temporalidad que se temporaliza como denegación del instante intemporal, rebasando cualquier temporalidad. El para sí como el ser que tiene de ser su propia nada, un para-sí que no es jamás. A partir de la nada que lo constituye, de manera que dicha nada se constituye sin una temporalidad, manifestándose en un instante intemporal. Reafirma la nada de la que procede a través de la ausencia que se muestra desde su presencia y nos remite constantemente a la nada.

Lo psíquico como objetivación del para-sí⁹, posee para Sartre una espontaneidad degradada. Al adscribir al para-sí una aparente objetivación subjetiva y parcial, develándose el mundo como el para-sí que tiene-de-ser su propia nada¹⁰. Ante lo cual se muestra desde un nihilismo, que rebasa cualquier interpretación parcial y va más allá de lo psíquico, considerando al para-sí como <<esa nada translúcido>>¹¹ a partir de la negación de la cosa percibida. Una totalidad concreta e inalcanzable del para-sí que sufre¹², un para-sí que es inasequible dada su naturaleza. La psique pues, como totalidad organizada de existentes virtuales y trascendentes de la reflexión, no permite que la existencia emerja y se manifieste por sí misma, generando interpretaciones y mediaciones que interfieren¹³. Un para-sí como nada translúcida, de modo que lo que muestra es la denegación de dicha manifestación remitiendo a la nada. Por lo que jamás puede alcanzar una totalidad concreta dado la nada que refleja. Por lo que cualquier pretensión del psiquismo por conferir al para-sí una identidad, choca con la misma naturaleza del para-sí.

Lo inconcluso adquiere toda su entidad en sonidos dodecafónicos que no terminan de resolverse, permaneciendo suspensos a través de disonancias que los amalgaman en una armonía y equilibrio dentro del desequilibrio constante.

Hegel, concibe el ser para sí como lo interior desde un movimiento negativo¹⁴. Asumiendo la conciencia el movimiento negativo, como fenómeno objetivo que va desapareciendo. Mientras que el para-sí en Sartre, es consciente de su facticidad desde el sentimiento de su gratuidad total¹⁵, manifestando su temporalidad en una facticidad del para-sí¹⁶. Un ser para sí desde lo interior de Hegel que contrasta con el para-sí de Sartre como reflejo de la nada, como traslúcido y que tiende a su desaparición dada su naturaleza.

Álvarez González en *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, manifiesta que la comprensión del hombre como Para-sí, conlleva que el hombre sea su propia nada¹⁷, cuya realidad se produce como la *nihilización* del ser. Un para-sí que se patentiza en el ser humano en cuanto a concebirlo desde la nada de la que procede, de modo que cualquier realidad que conciba ha de ser una nihilización reflejo de su naturaleza.

Kladakis en *Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Kojève y en Sartre*, manifiesta que la caracterización ontológica del ser para-sí como la región del ser, la que hace que surja la nada desde su propia nada, de modo que corre en paralelo con la concepción absoluta de la libertad. Dado que, para Sartre, solo a partir de la comprensión de la conciencia como perpetua nihilización, puede hablarse de manera consistente sobre la libertad¹⁸. Comprensión de la conciencia como perpetua nihilización, resultado de una conciencia preontológica que se manifiesta arrojada a la existencia en el instante, instante intemporal que propicia la captación de lo que acontece desde la nada. Conciliándose con la libertad en cuanto a que esta se muestra desde sí misma preontológicamente.

Álvarez González *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de Jean Paul Sartre*, considera que, el para-sí que es la nada sobre la que se recorta el ser en cuanto fenómeno, de modo que éste se aparece al Para-sí, en el conocimiento, en la medida en que el Para-sí se hace presente al ser¹⁹. A partir de ello, Sartre considera que toda determinación es negación, donde toda determinación del ser es su negación como fenómeno, trayendo como consecuencia que el Para-sí devela el ser como totalidad. En Sartre, libertad y negatividad aparecen estrechamente ligadas, siendo precisamente por la libertad, por lo que el hombre puede nihilizar²⁰. Dada la condición esencial del hombre, esta se constituye bajo la forma de una puesta en cuestión del propio ser del hombre por el hombre mismo, siendo precisamente esa puesta en cuestión, la que implica el poder constante de nihilización del ser para-sí. Toda determinación es negación, develando el para-sí el ser en su totalidad a pesar de su ausencia o manifestación inconclusa, dado que muestra desde su ausencia su presencia vinculada a su origen que es la nada, así lo que se muestra es un reflejo inconcluso de la nada.

En la música dodecafónica todo cuanto acontece es el reflejo de la necesidad interna que lo hace emerger, de modo que las disonancias se manifiestan como una inconclusión constante que remite a su carencia, la cual está constantemente contrastándose y contraponiéndose, generándose una concatenación de tensiones no resueltas que remiten a esa carencia y que sin embargo se equilibran desde la amalgama que es el todo que las configura.

No se puede persistir en el punto de la subjetividad pura, dice Adorno, de modo que la conciencia que es para sí ha de recurrir necesariamente a la exteriorización²¹ a fin de encontrar su verdad. Toda conciencia ha de manifestarse sin subjetivismos ni ideaciones, dada la conciencia preontológica de la que parte dándose en el instante, concebida dicha conciencia desde la transparencia de la nada que es su origen, por lo que cualquier manifestación ha de ser resultado del instante intemporal preontológico y no de una ideación.

10.2 El otro. El infierno son los otros

La apariencia al otro en Sartre como existencia concreta, sensible e inmediata²², cuya objetividad manifiesta en la presencia del otro, nos saca de nosotros mismos y adquiere una entidad objetiva respecto a lo que es, al margen de cualquier interpretación subjetiva. El otro, nos confiere esa objetividad, que permite vernos en perspectiva desde fuera de nosotros mismos. Un ser para el otro de Hegel, en comentarios de Sartre, que es un estadio necesario del desarrollo de la conciencia de sí <<el camino de la interioridad pasa por el otro>>²³, viéndonos a nosotros mismos a través del otro. El otro, nos configura respecto a lo que somos desde una mirada ajena, tomando interés en la medida en que es objeto para mí y yo soy objeto para él. Se produce pues, una negación como un trascender hacia el otro²⁴, donde el otro me configura al margen de mí, confiriéndome una objetividad desde una perspectiva ajena a mí. El otro, como lo no querido por mí, dado que <<no soy dueño y me escapa por principio, puesto que es para el otro>>²⁵. Es el otro, el que me hace ver lo que soy, tal cual se muestra desde fuera de mí en el otro, como el anverso imprevisible de lo real en *El proceso* y *El castillo* de Kafka²⁶. El otro nos saca de nosotros mismos, configurándose como un espejo en el que nos reflejamos sin subjetivismos ni ideaciones. El otro nos constituye en cuanto que es una perspectiva al margen de nosotros y toda subjetividad. Camino de la interioridad para Hegel, viéndonos a nosotros mismos a través del otro. Lo cual, en Sartre, es el otro el que nos conforma tal y como somos sin ningún proceso de interioridad. Objetivamente el sujeto se sitúa fuera de sí, y se ve a sí mismo a través del otro objetivamente tal cual es en cuanto a lo que se manifiesta, por lo que no hay ningún proceso abstractivo.

El sonido dodecafónico emerge desde su configuración original como lo que se muestra desde lo otro, sin ser nosotros mismos, dándonos sin embargo una perspectiva que nos acerca a nuestra propia originalidad a través de disonancias que nos enfrentan en los aspectos más oscuros y escurridizos que perduran en nuestro interior.

Prisión de Bergman, es una versión de *A puerta cerrada* de Sartre, cuyas conclusiones de los personajes al final del film, ratifican al propio Sartre <<el infierno viene dado por la relación con el otro>>²⁷. Bergman en el segundo periodo de su filmografía explora las implicaciones de la afirmación sartreana <<el infierno son los otros>>, para luego dar por buena la convección, alejada de Sartre de que <<es preferible el infierno en compañía que el infierno a solas>>²⁸. Junto con el pensamiento de Kierkegaard, toma Bergman su film *Prisión*, como punto de partida el adagio de Sartre <<Así que esto es el infierno, Nunca lo hubiera creído... ¿Recordáis?: el azufre, la hoguera, la parrilla... ¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los otros>>²⁹.

10.3 El otro

Cladakis, en *Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Kojève en Sartre*, considera la identificación de la negatividad con la libertad, en la ontología fenomenológica expuesta en *El ser y la nada*, se traslada a la relación con el otro, en el marco de una teoría de la intersubjetividad³⁰. Manifestándose la influencia de Hegel, tanto en la forma de subrayar el carácter negativo de la libertad, como en el hecho de comprender el conflicto como fenómeno originario, en la relación con el otro³¹. El otro es la referencia de nosotros mismos, de modo que es el otro el carácter negativo de nuestra libertad, acercándonos a nosotros mismos a través del otro, que nos configura tal cual somos desde una perspectiva que se sitúa al margen de nosotros.

El cuerpo propio, nos dice Cladakis, es enmarcado en el contexto real causal del mundo, cuyos movimientos son también movimientos en el espacio físico, que se componen con otros movimientos, teniendo efectos en otras cosas. De modo que todo movimiento es para Sartre simultáneamente un movimiento subjetivo y un movimiento físico en el espacio³². Remitiéndonos al ser ahí arrojado a la existencia como Dasein, cuyo ser ahí nos coloca en la misma perspectiva que los objetos en la existencia. Un ser ahí que nos conforma objetivamente en cuanto a lo que se muestra a la existencia, sin ningún tipo de subjetivismo ni ideación, tal cual se muestra en el instante por la conciencia preontológica.

Los sonidos dodecafónicos adquieren su propia entidad en el espacio al mostrarse directamente en toda su amplitud sin cortapisas ni restricciones, ocupando todos los espacios a través de disonancias que llenan cada uno de los rincones de la sonoridad.

López Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, considera que el propio cuerpo se percibe como cosa³³. Siendo la presencia concreta del otro, la presencia de su cuerpo ante mi conciencia³⁴, que hace explícita su facticidad. Cuerpo del otro que se nos da de modo inmediato como lo que el otro es³⁵, es decir, libre, una libertad del otro como una cualidad objetiva suya, en tanto que poder incondicionado capaz de modificar las situaciones y modificar el mundo³⁶. El otro es por lo tanto libre en Sartre, cuya libertad es una cualidad objetiva suya en tanto que poder incondicionado de modificar las situaciones³⁷, de modificar el mundo. El cuerpo del otro, lo captamos de modo inmediato tal como es, sin que dicha captación pase por un proceso de psiquismo, es un hecho incondicionado que captamos ante nosotros. Sin mayor condicionamiento que lo que emerge en el instante de una conciencia preontológica que nos muestra al otro ahí en la existencia.

La mirada del otro, nos dice López Sáenz, afecta al modo en que <<existimos>> nuestro cuerpo³⁸, en tanto que hace surgir una <<exterioridad>> que constituye un aspecto de nuestro cuerpo, que permanece desconocido para nosotros y que el otro nos impone, el cuerpo que <<somos>> para los otros. <<Yo existo mi cuerpo>>, soy para el otro que se desvela ante mí como conocido³⁹, <<como el otro>>, así, el otro se desvela ante mí como el sujeto para el que yo soy objeto. De modo que, con la aparición de la mirada del otro, tengo la revelación de mi ser-objeto⁴⁰. Un yo-objeto que se me revela como la huida en el otro que yo soy, es decir, mi ser-ahí-para-otro, ser-ahí que es precisamente el cuerpo⁴¹, en el que aparezco ante el otro como un objeto⁴². La mirada del otro constituye una exterioridad que nos hace captar nuestro cuerpo desde la óptica de la exterioridad en la que se muestra y manifiesta nuestro cuerpo en la

existencia tal cual está ahí. Desvelándose nuestro cuerpo para el otro, como la aparición que acontece al otro como objeto que aparece ahí en la existencia.

Es por lo tanto para López Sáenz el cuerpo del otro constituyéndose pues, como un objeto <<mágico>>, como cosa ante nuestra conciencia. Percibiendo en él objetivamente la libertad⁴³, una libertad que es estructuralmente propia de la conciencia. Se constituye el cuerpo del otro tal cual aparece y se muestra ahí arrojado a la existencia en el instante desde una conciencia preontológica, como lo que emerge objetivamente como objeto mágico a la conciencia.

Notas

1 Sartre (1981), p. 178.

2 *Ibid*, p. 182.

3 *Ibid*, p. 182.

4 *Ibid*, p. 195.

5 *Ibid*, p. 194.

6 *Ibid*, p. 129-130.

7 *Ibid*, p. 206.

8 *Ibid*, p. 209.

9 *Ibid*, p. 229.

10 *Ibid*, p. 246.

11 *Ibid*, p. 198.

12 *Ibid*, p. 145.

13 *Ibid*, p. 224.

14 Hegel (1985), p. 89.

15 Sartre (1981), p. 135.

16 *Ibid*, p. 129-130.

17 Álvarez González (2008), p. 21.

18 Cladakis (2017), p. 188

19 Álvarez González (2008), p. 26.

20 *Ibid*, p. 182.

21 Adorno (2002). P. 58.

22 Sartre (1981), p. 309. 17

23 *Ibid*, p. 309. 18

24 *Ibid*, p. 60. 19

25 *Ibid*, p. 342. 20

26 *Ibid*, p. 342 21

27 Puigdomenech (2018), p. 55. 22

28 *Ibid*, p. 56. 23

29 *Ibid*, p. 119. 24

30 Cladakis (2017), p. 188.

31 *Ibid*, p. 188.

32 *Ibid*, p. 163.

33 López Sáenz (2019), p. 173.

34 *Ibid*, p. 174.

35 *Ibid*, p. 175.

36 *Ibid*, p. 175.

37 *Ibid*, p. 175.

38 *Ibid*, p. 176.

39 *Ibid*, p. 176.

40 *Ibid*, p. 176.

41 *ibid*, p. 176.

42 *Ibid*, p. 177.

43 *Ibid*, p. 175.

11. El cuerpo

11.1 El cuerpo transparente

Crespo Ávila en *Metafísica y arte: el problema de la intuición en Schopenhauer*, nos dice que la intuición no sería posible sin la posesión de un cuerpo para Schopenhauer, pues solo él sirve de medio a la intuición de todos los demás objetos¹, un conocimiento intuitivo que tiene como condición de posibilidad un conocimiento inmediato de los cambios que se producen en el propio cuerpo. Siendo lo que distingue la representación del propio cuerpo de todas las demás representaciones, es que el cuerpo se me da como algo experimentado inmediatamente, yo vivo mi cuerpo, tengo una experiencia inmediata del propio cuerpo. Solo así el cuerpo aparece como voluntad, pero como fragmento y parte de una voluntad única². El conocimiento intuitivo propicia el conocimiento inmediato de mi propio cuerpo, dándose como algo que se da inmediatamente. Inmediatez que alude a una voluntad que se manifiesta en la medida en la que no hay mediación ni intermediarios entre la voluntad misma y nosotros, siendo por lo tanto la intuición la que propicia dicha comunicación inmediata.

Un cuerpo que es vivido como tensión, nos dice Crespo Ávila, cuyo esfuerzo culmina en el éxito o en el fracaso. Cuerpo que es vivido como voluntad y bajo las dos afecciones de la voluntad, el placer (conforme a ella) y el (su contrario). De este modo, y a través del propio cuerpo, podemos llegar, si no a desvelar el secreto de lo que el mundo es, al menos conocer algo de la cosa en sí inaccesible para el entendimiento³. En la medida en la que dejamos que el cuerpo se manifieste por sí mismo intuitivamente, dejamos que reaccione conforme a la voluntad, por lo que se constituye como un placer, mientras que, si es resultado del esfuerzo mediatizado, nos alejamos de la voluntad y dejamos de captar el cuerpo intuitivamente. Considerando Lessing en *el Laocoonte*, <<la movilidad de las manos respecto a la expresión y vida que confieren al cuerpo>> en cuyo caso, la autonomía del cuerpo respecto a la voluntad y su manifestación imbricada en la existencia, se manifiesta como un cuerpo creativo que genera una vitalidad más allá de sí mismo⁴.

Es precisamente la transparencia del sonido dodecafónico lo que permite que emerja en toda su amplitud desde su silencio inserto en el nihilismo. Dejando que afloren las disonancias insertas en él de manera natural.

El primer interés del espíritu para Hegel consiste, en transformar el cuerpo en un órgano cabal de la voluntad, cuyos miembros han de dar paso a la voluntad⁵, de tal suerte que hagan inmediatamente lo que la voluntad quiere. Una energía de la voluntad, que elabora inmediatamente la corporalidad, de manera que esta es ahora apta para presentar y expresar la voluntad, lo espiritual, así es como el hombre se representa a sí mismo como obra de arte⁶. Un cuerpo sin intermediarios ni mediaciones respecto a la voluntad, por lo que la manifestación del cuerpo se vincula con el espíritu en la medida en la que este es resultado de dicha voluntad.

López Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, considera que Schopenhauer, es concebido como el filósofo del cuerpo⁷. Un cuerpo que es el lugar e instrumento⁸, con el que se lleva a cabo el mundo como representación. Cuerpo, cuyo conocimiento es directo, sin ser sensorial ni intelectual, de modo que el resto del universo lo conocemos a través de él, es decir, a través de los órganos sensoriales de nuestro cuerpo. De modo que éste es el medio indispensable para conocer los demás cuerpos y comprender la esencia del mundo⁹. Siendo el conocimiento que tenemos de nuestra voluntad, inseparable del cuerpo, dado que nuestro cuerpo es la condición del conocimiento de nuestra voluntad¹⁰. Conocimiento directo e intuitivo del cuerpo a través del cual se lleva a cabo el mundo como representación, intuición del cuerpo que es directa sin mediaciones intelectuales, por lo que la conexión con la voluntad es directa.

Voluntad, nos dice López Sáenz, que es reconocida en sus actos corporales, es decir, en la forma fenoménica de mi cuerpo¹¹, de ahí que el cuerpo sea la condición del conocimiento de mi voluntad. Un conocimiento de la voluntad en el cuerpo, cuya fusión de sujeto y objeto¹² es la verdad filosófica en Schopenhauer. Aportándonos el conocimiento inmediato¹³ de nuestra esencia y modos de obrar, siendo a través de nuestro cuerpo¹⁴ como tenemos acceso a la esencia de todos los cuerpos, del mundo entero, un cuerpo que es la materia y la voluntad objetivada en estado visible¹⁵. A raíz de la intuición intuitiva del cuerpo sin parámetros intermedios respecto a la voluntad, el cuerpo es el puente hacia la voluntad en una fusión sujeto-objeto dada la inmediatez del cuerpo que es captado tal cual es de manera directa.

Es en la manifestación corporal del sonido dodecafónico donde este adquiere entidad y volumen, adquiriendo una constitución física sonora que se adentra en todos los espacios a través de disonancias que se muestran desde una amalgama de contrastes cuya visión propicia una corporalidad en perspectiva.

La propia felicidad para López Sáenz es vinculada por Schopenhauer al desarrollo armónico del cuerpo, por el cual somos capaces de desprendernos de la voluntad¹⁶, pudiendo cambiar mi lugar objetivo, pero sin poder abandonar el hecho de ser punto cero¹⁷, es decir, <<no tengo la posibilidad de alejarme de mi cuerpo o de alejarlo a él de mí>>. De modo que el cuerpo propio, está enmarcado en el contexto real causal del mundo, cuyos movimientos son también los movimientos en el espacio físico. Compuestos con otros movimientos, tienen efectos en otras cosas, de manera que todo movimiento es simultáneamente movimiento subjetivo y movimiento físico en el espacio¹⁸. Un cuerpo del que no tengo la posibilidad de alejarme de él o alejarlo de mí, dado que se enmarca en un estado causal del mundo, adquiriendo un protagonismo en el espacio físico, constituyéndose sus movimientos desde la subjetividad y físicamente, por lo que podemos a través del cuerpo desprendernos de la voluntad.

López Sáenz nos muestra una dualidad que no permite la unificación, coincidencia o identidad de ser entre conciencia y cuerpo, sin que pueda disolverse¹⁹. Provocando una especial tensión en la realidad humana, un rechazo continuo e inútil del cuerpo y su inevitable contingencia, por la conciencia. En lo que Sartre define y describe como Náusea. Siendo las dimensiones ontológicas de la conciencia, las que constituyen el propio cuerpo tal como es <<vivido>> por la conciencia y el cuerpo como objeto para la conciencia²⁰, cuya dimensión es tomada por el cuerpo, no solo ante los demás sino también ante la misma conciencia que lo <<vive>> como propio. Un conocimiento a través del cuerpo, sin que el cuerpo me sea presente, es decir, olvidándolo²¹. Dualidad entre conciencia y cuerpo que no es posible disolver, generándose un rechazo continuo de dicha dualidad y su inevitable contingencia. Produciéndose una especial vivencia del cuerpo como autónomo respecto a estar ahí en la existencia, al ser concebido en *La náusea* como autónomo e independiente, al observar la mano cuyos movimientos se generan por sí mismos como independientes de mí mismo, lo cual manifiesta ese captar el cuerpo ahí arrojado a la existencia, que permite su captación tal cual acontece en la existencia, en este caso circunscrito a una parte de él, considerándolo ausente y separado de mí mismo.

Cuerpo que es una cosa entre las cosas, es decir, un objeto, o bien aquello por medio de lo cual las cosas se me descubren²², es decir, una estructura instrumental de la conciencia, y por lo tanto indistinguible de ésta. Constituyéndose la propia corporeidad como la forma que toma la necesidad de mi contingencia²³, desde un cuerpo que se constituye como un lugar en el mundo, siendo la condición de mi acción sobre el mundo²⁴ y el centro en torno al cual se ordena el mundo. La corporeidad es por tanto para Sartre, una estructura permanente de mi ser y la condición permanente de la posibilidad de mi conciencia como conciencia del mundo²⁵. Un cuerpo que es percibido como cosa²⁶. Cuerpo como una cosa entre las cosas, como un objeto, constituyéndose por lo tanto como una estructura instrumental de la conciencia, dado que es captado desde la inmediatez de dicha conciencia preontológicamente, sin mayor mediación que el cuerpo mismo en una interacción inmediata. Lo cual nos lleva a captar el cuerpo arrojado ahí en la existencia de manera directa e inmediatamente sin mediación alguna.

Zúñiga García en *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*, nos manifiesta que El mundo es mi voluntad y mi representación, cuyo punto de vista se centra en un cuerpo paralelo al planteamiento metafísico²⁷. Un cuerpo que es captado tal cual es desde su corporeidad e inmediatamente, por lo que no cabe ninguna interpretación abstractiva ni psíquica al respecto, acontece directamente sin mediaciones en el instante, aunando la voluntad y la representación.

El cuerpo lleva a cabo para Schopenhauer el acto de voluntad y la acción sin ser dos estados diferentes conocidos objetivamente, sin estar, unidos por la ley de causalidad, ni estando en una relación de causa y efecto²⁸. Son una y la misma cosa que se da de dos maneras completamente distintas, una vez inmediatamente y la otra en la intuición para el entendimiento. En una acción del cuerpo, que no es otra cosa que el acto de la voluntad objetivado²⁹, es decir, dado en la intuición. Desde una voluntad que se constituye como el conocimiento a priori del cuerpo y el conocimiento a posteriori de la voluntad³⁰. Cuerpo captado intuitivamente de manera inmediata, generándose un vínculo con la voluntad en la que la voluntad y la acción se compenetran a través de una voluntad objetivada sin mediación ni intermediarios.

Un conocimiento que tengo de mi voluntad nos dice Schopenhauer, que no es posible separar de mi cuerpo. Reconociendo mi voluntad no en su totalidad ni como unidad o en su esencia, sino solamente en sus actos particulares³¹. De manera, que, sin mi cuerpo no puedo representarme realmente mi voluntad³². Así, reconociendo mi voluntad como objeto, la reconozco como cuerpo, en una identidad establecida entre la voluntad y el cuerpo³³. Cuerpo que propicia la representación de la voluntad en sus actos particulares, asumiendo la voluntad como objeto y como cuerpo, en una identidad entre voluntad y cuerpo, sin intermediarios ni mediaciones entre ambos.

11.2 La carne. Husserl

López Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, considera que la carne que para Husserl tiene experiencias de sí misma, estudiada como modelo de <<realidad animada>>, de realidad animal, en la que el alma se destaca de la carne, dado que el alma tiene una carne³⁴. Un alma que se relaciona con la conciencia y con el yo³⁵, estando por encima de la carne. Carne que es el órgano de la voluntad³⁶, perteneciente al yo como sujeto que percibe <<un mundo exterior>> mediante los órganos de la carne³⁷. Siendo el estrato sensible que recibe una <<configuración espiritual>>, de manera que la totalidad de la conciencia de un ser humano está enlazada en cierta manera, con su carne mediante un sustrato³⁸. Carne como el alma que tiene carne, relacionando la conciencia con el yo como órgano de la voluntad, percibiendo el mundo exterior. Dándose una captación inmediata e intuitiva del cuerpo sin mediaciones ni intermediarios con la voluntad, por lo que se produce una interrelación entre ambos.

Es el entramado interno del sonido dodecafónico el que se materializa, tocando la parte más ancestral y primitiva del ser humano a través de disonancias que llevan a la emergencia del instinto.

Contraponiendo Husserl, nos dice López Sáenz, la conciencia y la carne, que es aprehendida en una <<configuración espiritual>> que la desborda³⁹, así, la carne se constituye como una parte del alma, proporcionando la materia a la vida consciente⁴⁰, dado que la carne es una cosa entre

las cosas⁴¹, como una peculiaridad de la carne como cosa, siendo el «centro de orientación» respecto a las cosas y su punto cero⁴², en relación, a las otras cosas. De modo que todas las expresiones de orientación⁴³ llevan consigo, la referencia a la carne, como punto de transferencia de lo físico a lo psíquico, o en palabras de Husserl, de lo causal a lo condicional⁴⁴. Configurándose la carne como cosa entre las cosas, desde una perspectiva consciente y por lo tanto como transferencia de lo físico a lo psíquico. La identificación del cuerpo como consciente lleva a la identificación de la conciencia y la carne.

Conformándose por lo tanto para López Sáenz en dos maneras de vernos sobre nosotros, la correspondiente a una vista desde el interior, es decir, una visión de nosotros mismos desde nuestra experiencia y la vista desde el exterior⁴⁵. Apareciendo en la primera el cuerpo como carne, mientras que, en la segunda como cosa, captando el cuerpo del otro como «carne», una vez nos despojamos para Sartre de los objetos que nos lo ocultan⁴⁶. Carne que normalmente está enmascarada por la vestimenta, el maquillaje, pero que llega siempre un momento en el que todas esas máscaras se deshacen⁴⁷ y en el que me encuentro en presencia de la contingencia pura de su presencia, en cuyo caso, tengo la intuición de la pura carne. Una intuición de la pura carne, que es la aprehensión afectiva de una contingencia absoluta⁴⁸, siendo un tipo particular de «náusea». En una relación entre el ser humano y el mundo carnalmente. Observando González García en *Filosofía y dolor*, la captación del cuerpo del otro como carne⁴⁹. Cuerpo como carne, teniendo una intuición de la pura carne, como aprehensión afectiva de la contingencia absoluta, como un tipo particular de náusea. Es decir, observando y percibiendo la carne como autónoma en sí misma, que manifiesta ese ser ahí arrojado a la existencia, sin que haya una diferencia entre el cuerpo y los diferentes objetos, captando el cuerpo como objeto arrojado ahí ser ahí.

Notas

1 Crespo Ávila (1984), p. 156.

2 *Ibid*, p. 157.

3 *Ibid*, p. 157.

4 Lessing (1990), p. 47.

5 Hegel (1986), p. 420.

6 *Ibid*, p. 420.

7 López Sáenz (2019), p. 77.

8 *Ibid*, p. 81.

9 *Ibid*, p. 85.

10 *Ibid*, p. 87.

11 *Ibid*, p. 87.

12 *Ibid*, p. 87.

13 *Ibid*, p. 87.

- 14 *Ibid*, p. 91.
- 15 *Ibid*, p. 91.
- 16 *Ibid*, p. 95.
- 17 *Ibid*, p. 163.
- 18 *Ibid*, p. 163.
- 19 *Ibid*, p. 169.
- 20 *Ibid*, p. 169.
- 21 *Ibid*, p. 169.
- 22 *Ibid*, p. 169.
- 23 *Ibid*, p. 169.
- 24 *Ibid*, p. 169.
- 25 *Ibid*, p. 169.
- 26 *Ibid*, p. 173.
- 27 Zúñiga García (2007), p. 33
- 28 Schopenhauer (1983), p. 91.
- 29 *Ibid*, p. 91.
- 30 *Ibid*, p. 91.
- 31 *Ibid*, p. 92.
- 32 *Ibid*, p. 92.
- 33 *Ibid*, p. 92.
- 34 López Sáenz (2019), p. 140
- 35 *Ibid*, p. 160.
- 36 *Ibid*, p. 161.
- 37 *Ibid*, p. 161.
- 38 *Ibid*, p. 161.
- 39 *Ibid*, p. 161.
- 40 *Ibid*, p. 162.
- 41 *Ibid*, p. 162.
- 42 *Ibid*, p. 162.
- 43 *Ibid*, p. 162.
- 44 *Ibid*, p. 164.

45 *Ibid*, p. 164.

46 *Ibid*, p. 174.

47 *Ibid*, p. 174.

48 *Ibid*, p. 174.

49 González García (2010), p. 392.

11.3 El cuerpo arrojado. Ser-ahí como Nausea

Cuerpo en Sartre como fundamento de mi propia nada <<le escapo por mi nihilización>>¹, una finitud que es condición de mi libertad². En lugar de constreñirme y cercenarme, la limitación es la ocasión del reencuentro con la existencia, una limitación que nos lleva más allá de lo limitado, mostrando lo que se manifiesta a partir de lo no manifestado, es decir, su propia nada.

Sartre identifica el cuerpo con la totalidad del mismo <<por todas partes escapo al ser y, sin embargo, soy>>³. Dada la visión parcial y fragmentada que tiene el ser humano de su cuerpo, en lugar de un cuerpo como totalidad sin fragmentar, Sartre lo revela por medio de la náusea, de la que nos liberamos a través de lo agradable o el dolor físico⁴. Generando dolor en esa búsqueda por lo agradable, a través de un cuerpo que es el punto de vista sobre el cual no puedo adoptar ningún punto de vista⁵. El cuerpo está arrojado al mundo como ser-ahí de carne y hueso⁶. Considerando la fatiga, como la manera en que yo existo mi cuerpo⁷, como facticidad de la conciencia. <<Cuerpo que indica más allá de sí mismo>>⁸, en el espacio como situación y en el tiempo como libertad del objeto, un cuerpo definido por <<el aire que respira, el agua que bebe, la carne que come>>, relaciones significativas de un cuerpo que está más allá de sí mismo⁹. Cuerpo arrojado al mundo como ser-ahí, de manera que es un cuerpo más allá de sí mismo. Por lo que no puedo adoptar ningún punto de vista, dado que está ahí arrojado a la existencia tal cual de manera inmediata desde la perspectiva de una conciencia preontológica, más allá de sí mismo.

El sonido dodecafónico emerge ahí arrojado en la instantaneidad del mismo, directamente y sin filtros de ningún tipo.

11.4 Facticidad del cuerpo. Vulnerabilidad

El cuerpo para Sartre es mi facticidad <<en-medio-del-mundo en tanto que lo trasciendo hacia mi ser-en-el-mundo>>¹⁰, cuerpo como el instrumento que soy desde mi facticidad <<como carne>>¹¹. Carne que se muestra a través de la fatiga, desde la manera en que existo mi cuerpo¹². Dicha facticidad y la manera de existir el cuerpo nos genera conciencia. Cuerpo, <<cuerpo-que-indica-más-allá-de-sí-mismo>>¹³, en el espacio (situación) y en el tiempo (libertad-objeto), como totalidad de relaciones significativas con el mundo¹⁴. Cuerpo en medio del mundo en tanto que ser ahí arrojado a la existencia, manifestándose como carne. Un hecho del que no tengo punto de vista, salvo la captación del mismo que acontece en el instante, configurando relaciones significativas con el mundo.

El cuerpo para Schopenhauer es el objeto inmediato¹⁵, vulnerabilidad que Sartre descubre en el cuerpo <<tengo un cuerpo capaz de ser herido>>, que ocupa un lugar y no puede evadirse del espacio en el que está sin defensa¹⁶. Soy visto a través de la mirada como un intermediario que me remite a mí mismo, cuya conciencia no es ya sino conciencia del cuerpo¹⁷. La vulnerabilidad del cuerpo como susceptible de ser herido, muestra al cuerpo en el espacio como ser ahí, generando una conciencia que es la conciencia del cuerpo, al manifestarse instantáneamente a la existencia más allá de mí mismo.

El sonido dodecafónico se muestra desde su desnudez directamente, sin intermediarios ni mediaciones que lo tergiversen, emergiendo a partir de su transparencia.

Los personajes de Bergman en sus films, nos dice Puigdomenech en *El último existencialista*, en sus films, son como él <<unos animales movidos por instintos y que, en el mejor de los casos, reflexionan cuando hablan>>. Capacidad intelectual que está relativamente reducida, dado que el cuerpo constituye la parte principal¹⁸. Personajes como animales movidos por instintos, por lo que la corporalidad prevalece frente a la intelectualidad, siendo a partir de lo corporal donde aparecen las reacciones más instintivas, orgánicas y viscerales, más originales y significativas del ser humano.

11.5 El juego. La exploración

Para Sartre, el niño juega con su cuerpo para explorarlo, el mozo del café juega para realizarlo, la exploración abierta de un cuerpo que está ahí sin determinaciones ni interpretaciones previas permite, la exploración y búsqueda de ese existente¹⁹. Sin configurarlo previamente con nombres o adjetivaciones, que nos saquen de la exploración de dicho cuerpo tal como se manifiesta, sin antepoñernos a dicha manifestación, vamos descubriendo el cuerpo.

Adoptando Adorno el dicho de Schiller, <<el hombre solo es hombre del todo cuando juega²⁰>>, entregándose a la vivencia del juego desde la ausencia de ego. Dinamizando el arte, y adquiriendo carácter de juego la principal obra para orquesta de Debussy denominada <<Jeux>>²¹. Siendo en la comedia, donde convergen lo trágico, lo sublime y el juego²². La ausencia del ego propicia la entrega y vivencia del juego, dado que el juego se manifiesta a raíz de las pulsiones e instintos sin mediación, adquiriendo un carácter lúdico y fluido.

El sonido dodecafónico no está configurado previamente, por lo que permite la libertad y aleatoriedad que genera la visión de un juego sonoro lleno de contrastes y contraposiciones.

Gadamer en *Verdad y método*, considera que la estructura ordenada del juego permite al jugador abandonarse a él²³, donde todo juego es un ser jugado, cuya fascinación es que el juego se hace dueño de los jugadores. El verdadero sujeto del juego no es el jugador sino el juego mismo, que mantiene hechizado al jugador²⁴, desde un sentido del juego que no consiste en la consecución de objetivos, sino en la entrega de sí mismo a las tareas del juego²⁵. Es el abandono de sí mismo lo que propicia el juego, generándose un hechizo en el jugador que se entrega a las tareas del juego desde el abandono. Por lo que es el juego mismo el que se hace dueño de los jugadores, concibiendo el juego como una superación del individuo a partir de la entrega y ausencia del yo.

Notas

1 Sartre (1981), p. 413.

2 *Ibid*, p. 416.

3 *Ibid*, p. 107.

4 *Ibid*, p. 427.

5 *Ibid*, p. 429.

6 *Ibid*, p. 431.

7 *Ibid*, p. 561.

8 *Ibid*, p. 442.

9 *Ibid*, p. 434.

10 *Ibid*, p. 451.

11 *Ibid*, p. 484.

12 *Ibid*, p. 561.

13 *Ibid*, p. 442.

14 *Ibid*, p. 434.

15 *Ibid*, p. 302.

16 *Ibid*, p. 335.

17 *Ibid*, p. 493.

18 Puigdomenech (2018), p.

19 Sartre (1981), p. 105.

20 Adorno (1986), p. 259.

21 *Ibid*, p. 260.

22 *Ibid*, p. 261.

23 Gadamer (1984), p. 148.

24 *Ibid*, p. 149-150.

25 *Ibid*, p. 151.

12. El dolor en el arte

12.1 El dolor. La conciencia del ser otro

La atmósfera dolorosa y huidiza del *Proceso* de Kafka¹, nos dice Sartre, es un dolor físico encarado en su dimensión de <<ser que me escapa en la faz que vuelve hacia los otros>>². Un

vacío de cuerpo, cuyo sufrimiento sufre, por ser lo que no es y por no ser lo que es³, sufrimiento que se hurta, separado de sí mismo por la nada, de la que él es el fundamento. Un dolor en Heidegger, que es conciencia del ser otro desde el desgarró y la negatividad⁴ como conciencia y saber, donde el dolor es la esencia del saber⁵. Dolor que acontece en el cuerpo, observando su presencia que se produce en mí, y de la que soy el observador de mi propio cuerpo. En una perspectiva del cuerpo como observador objetivo, que observa lo que le sucede, observando el cuerpo desde la nada, como su fundamento.

El dolor en Kierkegaard se muestra en un yo que desesperadamente quiere ser sí mismo <<está gimiendo bajo alguna que otra calamidad dolorosa>>⁶, hasta que al fin es ya imposible separarlo de su yo concreto. Un dolor que está cercenado, desde una visión subjetiva y parcial del mismo, sin perspectiva. Visión subjetiva del dolor que nos circunscribe a un dolor cerrado y parcial, sin verlo desde una perspectiva más amplia, constituyéndose en una visión de calamidad dolorosa que nos cercena, dado que el ser humano es constitutivo de un dolor que forma parte de su propia naturaleza.

Dolor que adquiere entidad en la música dodecafónica a través de sus disonancias, mostrando el desgarró y la negatividad en toda su textura.

El dolor lo encuentra Hegel en la conciencia de la vida, su ser allí y su acción⁷. Mientras que, en Bloch, la unidad de la conciencia y el universo es el logos, que lleva dentro de sí el dolor de la contradicción o de la negación que la realidad entraña⁸. Dolor vinculado con la conciencia en Hegel que se contrapone al dolor que la realidad entraña en Bloch de manera constitutiva, unificando conciencia y universo.

Dolor que es mostrado por Schönberg a través del acorde expresivo, al tratar de expresar dolor, excitación o ira⁹. En Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber y en las primeras obras de Wagner, el contenido expresivo de la música, Adorno lo encuentra en el dolor no transfigurado del hombre¹⁰, es la música la que configura el dolor del hombre, en su impotencia. Una expresión del dolor desde la impotencia que se constituye en el hombre. Impotencia que es manifestada en esas vivencias dolorosas, de las que se hace eco la música.

La música dodecafónica adopta el dolor de manera abierta y directa

12.2 El dolor. La desesperación, la culpa

Jung se identifica con la descarnada visión de Schopenhauer <<el doloroso transcurso de la historia de la humanidad y la crueldad de la naturaleza>>¹¹, donde el mundo no se halla en lo mejor, ni en la armonía de lo creado, sino en el doloroso transcurso de la historia. Dolor que se manifiesta en Schönberg, en palabras de Pousseur, a través de realidades reprimidas a las que pretende dar la palabra, las cuales han de luchar para que emerjan <<del interior de su propia conciencia a las cuales no llega a dominar por completo>>¹². Dolor a través de realidades reprimidas en Schönberg, asumiendo el dolor de la humanidad y la crueldad de la naturaleza. Asumiendo el desequilibrio de la historia de la humanidad.

La música dodecafónica hace suyo el dolor asumiéndolo e interiorizándolo, como constitutivos de la naturaleza, formando parte de ella. Haciendo de dicho dolor el fundamento

de las disonancias dodecafónicas que alcanzan su entidad aceptando dicho dolor y dejando que tenga su proceso a través de las mismas, sin restringirlas ni resistirse a ellas, encauzándolas y asimilándolas.

La intención de Bergman parece limitarse a la exposición de la desesperación y el sentimiento de culpa¹³, representados por los síntomas humanos del dolor y del mal. Siendo la alegría de la que nos habla tanto Bergman como Beethoven, una alegría a la que se llega por el dolor, por el afán de superación del espíritu ante los reveses de la existencia¹⁴, en la película, *Hacia la alegría*. Jack, personaje de Bergman, trágico, dionisiaco, es un ser sufriente que trata de resolver su dolor, lanzándose a la búsqueda de un placer superior, frenético y desmesurado¹⁵. Alegría formando parte del dolor en Bergman, asumiendo todas las coordenadas humanas y dejando que emerjan, reencontrando más que la felicidad, la armonía a partir del equilibrio de dichas coordenadas.

12.3 Lo faltante. Lo fallido

Lo faltante en Sartre, es un retorno hacia el existente a partir de lo fallido <<lo que falta al cuarto de luna para ser luna, es precisamente un fragmento de la luna>>¹⁶. Faltante que es definido y complementario con respecto al existente, el cuarto creciente en sí es lo que es, nada hay en él en potencia, es acto¹⁷. La luna llena no es futura, es acto. Lo faltante es un fragmento del existente, por lo tanto, complementario respecto al existente. El que el existente no lo manifieste en toda su amplitud de manera completa indica que dicha ausencia es una presencia que captamos parcialmente.

La realidad humana para Sartre existe como falta y su vínculo sintético e inmediato con lo por ella fallido¹⁸, realidad humana como lo que no es, donde lo limitado de su naturaleza nos conduce hacia lo fallido. El existente y lo faltante, son a un tiempo captados y trascendidos en la unidad de una misma totalidad¹⁹, sin considerar la totalidad como faltante, a raíz de una visión parcial del ser humano, cuya falta, trasciende hacia una forma mayor²⁰. Es, una aparición sobre el fondo de una totalidad, donde lo faltante y lo existente son captados como debiendo aniquilarse, en la unidad de una totalidad fallida²¹. Es a raíz de la visión parcial del ser humano, por lo que no captamos lo faltante como lo que trasciende a una forma mayor. Dado que tanto lo existente como lo faltante son captados y trascendidos en una unidad mayor que los integra, sin haber disociación a pesar de las diferentes manifestaciones.

El existente y lo fallido está presente en la música dodecafónica que sugiere constantemente dicho espacio a través de las disonancias que remiten constantemente a las carencias y ausencias que son sugeridas, haciendo que emerjan y afloren a partir de los miedos y tensiones acumuladas.

Para Sartre, lo que no es determina lo que es, <<la luna llena confiere al cuarto de la luna su ser>>²², ser del existente, como correlato de una trascendencia humana. Así, la luna es lo que es y no necesita nada para completarse²³, a pesar de nuestra visión de la luna como incompleta. El mundo se devela, infestado por ausencias de-realizar²⁴. Ausencias que lo indican y determinan desde las cosas como ausencia²⁵, develándose a través de la imperfección del mundo, en el que solo puede manifestarse desde esa aparente carencia, que devela su presencia, dado que desde

sí misma está completa y no necesita nada para completarse. Lo que es no necesita nada para completarse, a pesar de las ausencias es completo en sí mismo, tratándose de una visión en perspectiva de modo que captemos dichas carencias como un todo.

12.4 Nihilización de la forma

La nada del fondo evoca para Sartre la aparición de una forma, es la forma nada, que, como nada, se desliza a la superficie del fondo <<Pedro, que se destaca como nada sobre el fondo de nihilización del café>>²⁶. Todo cuanto aparece como forma, es una nihilización que emerge en la intuición, de manera que todo cuanto se concibe, se desliza en su propio desvanecimiento como nada, evocando la aparición de la forma precisamente por carecer de ella. Una forma que se constituye como fondo en la medida que procede de la nada, sin priorizar ni la forma ni el fondo, dado el origen de ambos en dicha nada. La aparición de uno sobre otro no puede eludir el origen de nada de ambos, desvaneciéndose todo cuanto se concibe en su nada.

Tanto la forma como el fondo se muestran y aparecen en la música dodecafónica remitiéndose recíprocamente, a raíz del origen de nada del que proceden sin una priorización de una sobre la otra, sin tonalidad concreta ni un ritmo definido. Emergen y desaparecen constantemente a partir de contrastes y contraposiciones constantes que se equilibran continuamente desde la necesidad interior.

La percepción como forma, rechaza al otro objeto, hasta reducirlo a fondo y recíprocamente²⁷. Considerando Sartre el objeto que es forma o fondo respecto a la priorización que se haga de la figura correspondiente, coexistiendo ambos. Fondo, como no visto sino por añadidura <<soy testigo del sucesivo desvanecimiento de todos los objetos que miro>>²⁸. Nihilización que se da a la intuición, desde la ausencia como presencia <<yo esperaba ver a Pedro, y mi espera ha hecho llegar la ausencia de Pedro>>²⁹, ausencia que se presenta como una relación sintética entre Pedro y el salón³⁰. Objeto que es forma o fondo respecto a la priorización que se haga de la figura correspondiente, una priorización que no existe en modo alguno en su naturaleza dado su origen de nihilización que no prioriza una sobre la otra. Captándose a partir de la ausencia su presencia y recíprocamente.

Hay una organización sintética del fondo en los objetos del café, sobre los que aparece Pedro³¹. Todo cuanto hay en el café, se conjuga en un todo generado por el mismo café, donde Pedro es uno más dentro del café, priorizando a Pedro y dejando como fondo el resto del café. Encontrando Sartre en lo imaginario, el fondo de mundo que mantiene al mundo como fondo anonadado de lo imaginario³². Todo cuanto se manifiesta se conjuga con todo lo generado, sin disociar la figura del fondo, de modo que todo forma parte de la unidad sin disociaciones. Por lo tanto, cualquier priorización responde a una visión parcial dado que no se tiene en cuenta el todo que lo constituye desde la nada que es su origen.

Notas

1 Sartre (1981), p. 343.

2 *Ibid*, p. 446.

- 3 *Ibid*, p. 145.
- 4 *Ibid*, p. 107.
- 5 *Ibid*, p. 169.
- 6 Kierkegaard (2008), p. 97.
- 7 Hegel (1985), p. 129.
- 8 Bloch (1982), p. 68.
- 9 Schönberg (1974), p. 281.
- 10 Adorno (2017), p. 45.
- 11 Jung (1996), p. 80.
- 12 Pousseur (1984), p. 46
- 13 Puigdomenech (2018), p. 133.
- 14 *Ibid*, p. 133.
- 15 *Ibid*, p. 68.
- 16 Sartre (1981), p. 149.
- 17 *Ibid*, p. 179.
- 18 *Ibid*, p. 141.
- 19 *Ibid*, p. 140.
- 20 *Ibid*, p. 140.
- 21 *Ibid*, p. 140.
- 22 Sartre (1981), p. 138.
- 23 *Ibid*, p. 139.
- 24 *Ibid*, p. 265.
- 25 *Ibid*, p. 260.
- 26 Sartre (1981), p. 49. 26
- 27 *Ibid*, p. 61. 27
- 28 *Ibid*, p. 49. 28
- 29 *Ibid*, p. 49. 29
- 30 *Ibid*, p. 50. 30
- 31 *Ibid*, p. 49. 31
- 32 *Ibid*, p. 259. 32

13. la libertad

13.1 La paradoja de la libertad

La libertad se define para Sartre como el escapar a lo dado, al hecho, siendo la facticidad de la libertad¹, de manera que sin obstáculos no hay libertad². Son las resistencias del existente, lo que permite el surgimiento de la libertad³, desde la historia del fracaso que es la historia de la vida⁴. Los obstáculos forman parte de la libertad, como las resistencias del existente, dado que el existente posee todas las cualidades sin disociar ninguna, entre las cuales se encuentran dichas resistencias dado que propician la manifestación de lo que es desde el contraste y la contradicción. Configurándose precisamente el existente a partir de dicha resistencia dado que es constitutivo de él.

Sin obstáculos no hay libertad⁵ para Sartre, cuya Libertad crea los obstáculos que padecemos⁶, e implica la existencia de entornos que cambiar, obstáculos de-franquear⁷. La adversidad que las cosas me atestiguan está prefigurada por mi libertad⁸, una libertad que en general es una elección que implica, la previsión y aceptación de resistencias⁹. Libertad, que no puede escapar a su propia existencia¹⁰, siendo las resistencias y obstáculos de la realidad-humana, las que propician la libre elección¹¹. Inevitables e ineludibles a dicha condición, la constitución de la libertad se interioriza como negación interna de lo dado¹². La paradoja de la libertad es pues, que no hay libertad sino en situación y no hay situación sino por la libertad¹³. El hombre, al estar condenado a ser libre, lleva sobre sus hombros el peso íntegro del mundo¹⁴, desde un ser que es ser-libre-para-cambiar¹⁵. Sin obstáculos no hay libertad, dado que los obstáculos que franquear ya la adversidad de las cosas, configuran la libertad. Cuyas resistencias y obstáculos son inevitables. Una libertad basada en la misma libertad tal cual es y acontece, sin llevar a cabo una idealización de la misma con una visión parcial de la misma, excluyendo las adversidades que son consustanciales a dicha libertad.

Los obstáculos emergen en la música dodecafónica constantemente, constituyéndose como el contrapunto esencial de toda sonoridad a partir de los cuales la disonancia adquiere entidad propia, favorecida por el contraste y la contradicción.

Imagen del sujeto como en un espejo para Sartre tras el desmoronamiento de sus resistencias¹⁶. Reconociendo la imagen presentada como la suya, de modo que para Heidegger la realidad es resistencia o más exactamente condición de resistente¹⁷. La naturaleza de la realidad es la resistencia, siendo el sujeto el que ha de asumirla tal cual es, de modo que, aun permaneciendo dicha resistencia, ha de ser asumida y encauzada por parte del sujeto, al formar parte constitutiva de la realidad, viendo en perspectiva la realidad al concebirla desde su resistencia.

13.2 El hombre en el mundo. Totalidad quebrada

Caído al mundo, en medio de las cosas en estado de desnudez <<el cuerpo sin defensa>>¹⁸, el pudor como temor al estado de desnudez, desde nuestra vergüenza original, Sartre se plantea el interrogar, como un interrogar la totalidad del hombre en el mundo¹⁹, sin filtros ni mediaciones, tal cual se manifiesta sin interpretarlo. Dejando que el hombre se muestre en el

mundo²⁰, por sí solo. Basta abrir los ojos e interrogar con toda ingenuidad a esa totalidad, que es el hombre-en-el-mundo²¹, de modo, que todo cuanto haga el hombre está insertado en el mundo. Sin una disociación de la existencia del hombre con el mundo en el que existe, sin poderse abstraer de ninguna de las maneras del mundo, salvo una ideación y configuración del mundo como algo ajeno a él. El hombre es un existente en el mundo, espejo de ser-en-sí de una totalidad quebrada, como perpetuo desplazamiento de esa totalidad <<el ser de los otros y el de mí mismo como otro>>²², siempre en otra parte, siempre a distancia, jamás en sí mismo. Dejando que el hombre se muestre en el mundo por sí solo, como una totalidad, sin una disociación de la existencia del hombre con el mundo sin abstracción. A partir de ese estar el hombre arrojado a la existencia, captándose el hombre de forma directa y completa a partir de una conciencia preontológica, captándose directamente en el instante.

La naturaleza humana se muestra en la música dodecafónica en toda su crudeza y dolor, cuyos parámetros son asumidos e interiorizados a través de la disonancia, que muestra y explicita los conflictos inherentes a la naturaleza humana.

El prójimo para Sartre nos es dado, por aprehensión directa²³, cuya relación es dada inmediatamente con el otro²⁴, sin mediación, a partir de una existencia concreta, sensible e inmediata del yo al otro²⁵. Mi náusea capta al prójimo como carne²⁶ desde sus apariciones, vinculadas por una razón que no depende de mí <<realidad de la taza, está ahí y no es yo²⁷>>, de manera que lo que se muestra en la existencia, es existente y depende de dicha existencia al margen de mi interpretación. El ser del aparecer se muestra como un parecer que no se opone a ningún ser²⁸, de manera que lo que se manifiesta a la existencia, se presenta en la existencia sin una disyunción entre lo que es y su manifestación, sin depender de nuestra visión para su existencia. Toda realidad lo es en sí misma, mostrándose y manifestándose en la existencia al margen de mi interpretación. La realidad del existente está ahí, en cuanto a estar arrojado a la existencia, directamente al instante en sí mismo y de forma completa. Captación en sí misma sin depender de un yo que la considere, por lo que se lleva a cabo al margen de mí.

Sartre considera la aparición tiene su ser propio, sin estar sostenida por ningún existente distinto a ella²⁹. Lo que aparece y se manifiesta en la existencia, no necesita ningún existente o motivo para ser, él constituye su propio motivo. Tanto el existente como el fenómeno, es un conjunto organizado de cualidades, que designa a sí mismo y no a su ser³⁰, cuyo fenómeno se devela por sí mismo, al margen de nuestra mirada o interpretación, desde un fenómeno, que escapa a la condición fenoménica. Al revelarse, desborda y funda el conocimiento, una revelación que depende del fenómeno por sí mismo³¹. Lo que se muestra y manifiesta en la existencia no necesita ningún existente ni motivo para ser, él constituye su propio motivo. Develándose el fenómeno por sí mismo, al margen de cualquier interpretación. Dado que está arrojado a la existencia ahí de manera completa y directa sin mayor mediación que una conciencia preontológica que capta de manera transparente el instante que acontece directamente.

Lo concreto para Hegel, es el existente en su esencia, la totalidad como integración sintética de todos los momentos abstractos, que quedan trascendidos³² nos dice Sartre. Siendo el existente concreto, cuya existencia depende de él mismo, configurando su existencia desde la ausencia de especificaciones. Lo existente y lo concreto, lo inmediato a partir de lo mediatizado,

o lo abstracto a partir de lo concreto en Hegel³³. Existente que para Hegel ha de priorizarse, dada su propia naturaleza previa a cualquier interpretación. Una certeza sensible real como pura inmediatez, que se configura como connatural³⁴. Lo concreto es el existente en su esencia cuya existencia depende de él mismo, sin necesidad de ninguna interpretación para su existencia, captándose desde la conciencia preontológica como arrojado ahí a la existencia. Directamente en el instante y sin necesidad de mediaciones.

Notas

1 Sartre (1981), p. 597.

2 *Ibid*, p. 596.

3 *Ibid*, p. 595.

4 *Ibid*, p. 593.

5 *Ibid*, p. 596.

6 *Ibid*, p. 608.

7 *Ibid*, p. 621.

8 *Ibid*, p. 623.

9 *Ibid*, p. 622.

10 *Ibid*, p. 599.

11 *Ibid*, p. 602.

12 *Ibid*, p. 599.

13 *Ibid*, p. 602.

14 *Ibid*, p. 675.

15 *Ibid*, p. 621.

16 *Ibid*, p. 699.

17 Heidegger (1987), p. 230.

18 Sartre (1981), p. 369.

19 *Ibid*, p. 42.

20 *Ibid*, p. 41.

21 *Ibid*, p. 42.

22 *Ibid*, p. 382.

23 *Ibid*, p. 325.

24 *Ibid*, p. 604.

25 *Ibid*, p. 309.

26 *Ibid*, p. 449.

27 *Ibid*, p. 13.

28 *Ibid*, p. 14.

29 *Ibid*, p. 15.

30 *Ibid*, p. 16.

31 *Ibid*, p. 17.

32 *Ibid*, p. 52.

33 *Ibid*, p. 53.

34 Hegel (1985), p. 64.

III Música

1. Música y sentido. Expresionismo

1.1 La música y su sentido

Bastida, en *El lugar de la música en la filosofía del siglo XX*, considera que la obra de arte musical tiene un carácter enigmático, sin ser posible desvelarla a través de lo que la terminología musical entiende por comprensión de la obra, es decir, desde su interpretación o ejecución, de acuerdo con el sentido de la obra¹. «Dicha comprensión crea la ilusión de que el arte se entiende por sí mismo, pero esto no es así», en este sentido dice Adorno, «con el arte pasa lo mismo que con el arco iris, si uno intenta acercarse mucho a él para verlo mejor, éste desaparece». La pretensión del ser humano por controlarlo todo choca con una naturaleza huidiza y transitoria de la obra de arte, que fluye en sí misma. Un devenir que responde a parámetros internos de la obra de arte.

Es precisamente la aparente ausencia de sentido de la música dodecafónica lo que le da esa naturaleza que puede identificarse con la nihildad de sí misma, conformando formas desde su proceso interno, a través de la ausencia de forma como acontece en la naturaleza.

Schönberg considera la forma, nos dice Bastida, importante en la obra de arte y especialmente en la música, dado que facilita la comprensión y con ello, produce una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional. Satisfacción que se realiza siempre cuando la idea del creador esté representada en ella. De modo que la música ha de ser, pues, la representación de las ideas del poeta y pensador musical y estas ideas musicales han de corresponder a leyes de la lógica humana, como una parte de lo que el hombre puede percibir, razonar y expresar². Una forma resultado del proceso interno de la obra y de la necesidad interior, en la que su representación coincide con la vivencia interna del poeta, respondiendo dicha forma al devenir del ser humano.

La necesidad interior se configura como un esencial en la música dodecafónica, esencial que posibilita la forma a partir de la ausencia de la misma. Es decir, se lleva a cabo una forma, pero con parámetros internos.

Stravinski reconoce el valor de la música de Schönberg, comenta Bastida, al señalar la importancia que en la música tiene la polaridad del sonido de un intervalo o de un complejo sonoro³. Dado que los polos de la nueva música ya no se encuentran en el centro de un sistema cerrado tonalmente, manifestándose de modos diferentes. Schönberg ya no cree en el valor absoluto del sistema tonal mayor-menor. Considerando Stravinski que los elementos constructivos poseían una especial importancia en la obra de arte musical, ya fueran al estilo de la antigua tonalidad o al estilo de la «nueva lógica». Insiste en que los elementos constructivos de la obra musical no son definitivos, sino más bien el elemento poético que caracteriza al aspecto espiritual humano de la obra de arte. Verdad que preserva el equilibrio humano, dando lugar a leyes fundamentales⁴. La ausencia de un sistema tonal en la música de Schönberg, posibilita que sus elementos no sean definitivos, estando abiertos a su propio proceso, sin que sea lo externo lo que lo configure. En una forma que se concilia con las leyes fundamentales.

Es la ausencia de una tonalidad definida, lo que propicia en la música dodecafónica la abertura y posibilidad de nuevas alternativas, configurándose los sonidos autónomamente y generadores de nuevas formas y posibilidades a partir de los mismos.

Wittgenstein nos dice Bastida, considera que solo la melodía es lo que ha de contar a la hora de encontrar una figura representativa de la música⁵, sin embargo, es posible describir la música recurriendo a un poema, al tomar sus significados de los juegos del lenguaje. Estando el pensamiento del creador tan absorbido por la ciega necesidad de hacer, que el sentido de su música nunca está concertado por anticipado, «el músico no quiere expresar un sentido, sino cantar»⁶. Ese cantar por parte del músico da una dimensión más profunda a la melodía, al entrar en juego todos los armónicos presentes en el bajo.

La «metafísica de la música» comenta Bastida, en la filosofía de Schopenhauer, descansa por entero en la metáfora⁷. Relatando la música la historia más secreta de la voluntad, transmitiendo toda agitación, esfuerzo, y movimiento de la voluntad⁸. De modo que todo cuanto la facultad de la razón concibe bajo el concepto de sentimiento, ayuda a partir de las imágenes sonoras a dar forma, a estructurar y hacer comprensible un mundo, de otro modo, informe. Siendo el volumen y la profundidad musical las únicas dimensiones, que tienen sentido con relación al tiempo vivido, dado que «la música no es una caligrafía proyectada en el espacio, sino una experiencia vivida análoga a la vida»⁹. Una experiencia vivida que se sumerge en la poesía, desentrañando la historia más secreta de la voluntad. Haciendo comprensible el mundo a través de lo informe.

1.2 Expresionismo

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos dice que el expresionismo de Schönberg, cuya música es el fundamento del serialismo posterior, serán sus elementos simbólicos los que retomará la música aleatoria, presentes en la obra de Mallarmé,

como su concepción de la <<página en blanco>>¹⁰. Elementos simbólicos que adquieren sentido a partir de su nihilismo como es la <<página en blanco>> de Mallarmé.

Si Monet nos dice Díaz de la Fuente, anunció en el campo de la pintura, una primera ruptura con el tradicional concepto de mimesis, el expresionismo terminó por borrar todo resto de figurismo en las artes plásticas. Pues si el impresionismo aún mantiene como centro de reflexión el objeto, por más que éste sea considerado una realidad en transformación continua, el expresionismo se vuelca hacia el sujeto, haciendo de éste el centro de su reflexión y el punto de partida para el despliegue del arte¹¹. Un sujeto vinculado con su naturaleza nihilista, que propicia el advenimiento de formas a partir de la ausencia, de modo que la mimesis da paso a un sujeto transmisor desde su transparencia.

Transparencia que se configura en la música dodecafónica, a través de un dejar que emerjan las diferentes formas a partir de la ausencia de forma y sí una forma cuyo parámetro es fundamentalmente interna.

Expresionismo, como expresión de lo espiritual a través de la forma, según Díaz de la Fuente, una forma en movimiento-ritmo, cuyos materiales para las artes plásticas son, la línea, la superficie y la luz (color). Siendo el expresionismo abstracto un expresionismo perfecto, como pureza de la configuración. Se configura corporalmente el acontecer espiritual, cuyo expresionismo abstracto es la configuración del acontecer –de la vida en sí– en una configuración en acto. De modo que el artista no tiene en su intuición representación alguna de los objetos, cuya vida exige solamente la configuración¹². Uno de los principales movimientos pictóricos que marcó la década de los años cincuenta, será el expresionismo abstracto, paralelo al movimiento aleatorio en el campo musical¹³. Expresión de lo espiritual a partir de un acontecer espiritual, es decir, se produce una pureza de la configuración, de manera que la vida es captada en sí, desde su instantaneidad, por lo que no hay en el artista representación alguna, esta adviene a través del nihilismo.

El lenguaje dodecafónico pretende objetivar gran parte de los elementos constructivos que subyacían a la música expresionista, sin embargo, insiste Díaz de la Fuente, al sistematizarlos, transformó en norma ciertos procedimientos que habían sido empleados con libertad en el expresionismo, de modo que, luchando contra las reglas del lenguaje tonal, acabó por instaurar nuevos territorios. Nace así un lenguaje musical que plantea un modo nuevo de organizar el <<total cromático>> con el fin de garantizar, en base a esa organización, la coherencia de la pieza¹⁴. Cromatismo que amplía las posibilidades de la serie dodecafónica, al llevarse a cabo a través de semitonos, por lo que la gama de colores se multiplica, generando un mundo de sonoridad mucho más amplio.

Cromatismo que se articula en la música dodecafónica a través de series dodecafónicas en las que el semitono adquiere una mayor preminencia. Profundizando con ello en las posibilidades expresivas del cromatismo, vinculado a la gama de colores, desplazando una visión a partir de tonos, con lo que el abanico es mucho más amplio.

El expresionismo, nos dice Díaz de la Fuente, es sistematizado por Schönberg en el dodecafonismo, el cual, definitivamente, renuncia a la organización jerárquica del sonido propia del sistema tonal, proponiendo una relación nueva donde ningún sonido está privilegiado sobre

el resto. De este modo, desaparece el sistema de relaciones direccionales propio de la tonalidad, que delimita ciertos movimientos sonoros, las denominadas <<notas de atracción>>, creando una constelación de sonidos no jerárquica¹⁵. Ausencia de jerarquización que se vincula con el nihilismo, al propiciar que la ausencia de jerarquía advenga en una forma resultado de la necesidad interior.

El nihilismo se materializa en la música dodecafónica a partir de la ausencia de jerarquías, inexistencia de un ritmo preestablecido y la ausencia de tonalidad, permitiendo que las formas advengan de la ausencia y la necesidad interior.

Nuria González en *Complejo atonal*, considera lo que para Adorno ha sido el movimiento propio de lo que llamó la <<irracionalidad orgánica expresionista>>. De modo que la expresión que se desata se conduce, desde la agitación máxima al reposo entumecido, del <<gesto repentino>> descontrolado a la <<inmovilidad del cuerpo>>. El lenguaje musical se polariza, oscilando entre <<gestos que hace rígida la angustia>>¹⁶. Una irracionalidad orgánica que deja que el cuerpo se movilice a partir de sus pulsiones, desde la agitación máxima al reposo entumecido, dejando que el cuerpo se manifieste por sí mismo sin intermediarios ni mediaciones, desde su organicidad.

1.3 Etapa tonal y figuralista

Laborda en *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*, plantea la tensión y acumulación cromática del material sonoro de Wagner, que daría como resultado la melodía infinita y la expansión armónica de la tonalidad, comienzan a debilitar los goznes de la armonía funcional y con ella las bases de la tonalidad. Camino de absolutización cromática que será seguido más tarde por Reger y Mahler, culminado por Strauss en la simultaneidad de tonalidades. Siendo las estructuras armónicas de Salomé y de Electra las que llevan la tonalidad a sus límites en Schönberg¹⁷, a partir de su segundo período compositivo (1908-1923). Esta expansión de las estructuras armónicas hasta llegar a la atonalidad, se denomina tonalidad expansionada o extendida¹⁸. El trabajo cromático lo lleva a cabo Wagner, concibiendo la melodía infinita, a raíz del debilitamiento de la tonalidad. Configurándose una simultaneidad de tonalidades a partir de una visión en la que el cromatismo propicia una mayor expansión de la melodía, dado que dicho cromatismo favorece la absolutización de cada una de las notas.

Observando Laborda que Schönberg dedica un capítulo de su obra Funciones Estructurales de la Armonía, a La tonalidad extendida o expansionada, refiriéndose al enriquecimiento de la armonía funcional, con toda clase de recursos ajenos a la tonalidad específica de una obra determinada¹⁹ (retardos, notas de paso, sonidos extraños, acordes ambiguos y pertenecientes a dos tonalidades), que serán empleados abundantemente, comenzando a derrumbar la hegemonía de nuestro sistema diatonal. Tonalidad expansionada, a la que se llega por evasiones tonales, desviaciones armónicas o progresiones y modulaciones insospechadas. Sin desembocar como de costumbre en las resoluciones funcionales normales, sino en acordes o tonalidades inesperadas, por lo que cada vez fue más difícil distinguir una tonalidad determinada o un centro tonal fijo en la música²⁰. Tonalidad expansionada a partir de la atomización e independencia de los sonidos, los cuales se constituyen como autónomos. A raíz de los cuales se generan un sinnúmero de posibilidades inesperadas e insospechadas.

La atomización de los sonidos dodecafónicos permite que dicha autonomía, configure todo un mundo de posibilidades a partir de cada sonido, al carecer de estratificación, por lo que cualquier sonido es el eje que lleva a cabo diferentes posibilidades inesperadas.

Es el comienzo del Preludio de Tristan, nos dice Laborda, uno de los ejemplos más conocidos y acabados de tonalidad expansionada. El acorde de la menor, que obra latente en todo el preludio, apenas si aparece claramente como tal, dado que siempre emerge difuminado o evitado intencionadamente con otros acordes que le circunscriben²¹, dando así al preludio esa como neblina armónica o tonal que le caracteriza, haciéndole crecer progresivamente en tensión, debido a sus continuas progresiones armónicas.

Surge en el impresionismo, nos dice Laborda, una nueva tendencia hacia la disolución de la atonalidad, con la invención de nuevas fórmulas melódicas y armónicas en Debussy y Scriabin²² (melodías de tonos enteros, armonías bitonales, sustitución de tríadas funcionales por nuevos acordes de cuartas). Debussy, da al acorde un valor independiente de su contexto tonal. Su ópera *Pelleas y Melisande* resume el nuevo estilo de Debussy, quedando la tonalidad desgajada de sus funciones²³, al hacer moverse a la voz en tono de declamación sobre series de acordes, que parecen oscilar sin la gravedad funcional de la armonía tradicional.

La invariable sedimentación tonal, para Adorno, se sedimenta como una segunda naturaleza²⁴. Dificultando la conciencia la despedida de la tonalidad. Sin ser la semejanza con el lenguaje en general, sino solo la cosificación que abusa del elemento singular, un portador de significados subjetivos petrificados²⁵. Produciéndose una correspondencia musical entre el subjetivismo y la cosificación. Generándose una priorización de lo singular, portador de significados subjetivos petrificados, en el que lo subjetivo alcanza una priorización así como lo abstractivo.

Será la etapa tonal de Schönberg, nos dice Díaz de la Fuente en *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, la equivalente a la etapa figuralista del pintor ruso Kandinsky, en la que ambos desarrollarán un estilo que será denominado expresionista, a la que seguirá la etapa dodecafónica en la música de Schönberg²⁶, equivalente a la etapa analítica de Kandinsky. Coincidiendo Schönberg y Kandinsky en sus diferentes evoluciones respecto al expresionismo, respecto a la etapa figuralista de Kandinsky y la etapa dodecafónica de Schönberg, bebiendo el uno del otro e interrelacionándose.

Notas

1 Bastida (1017), p. 309.

2 *Ibid*, p. 312-313.

3 *Ibid*, p. 313.

4 *Ibid*, p. 313.

5 *Ibid*, p. 313.

6 *Ibid*, p. 318.

7 *Ibid*, p. 318.

8 *Ibid*, p. 318.

9 *Ibid*, p. 319.

10 Díaz de la Fuente (2005), p. 52.

11 *Ibid*, p. 54.

12 *Ibid*, p. 67.

13 *Ibid*, p. 91.

14 *Ibid*, p. 121.

15 *Ibid*, p. 163.

16 González González (2009), p. 120.

17 Laborda (1989), p. 17.

18 *Ibid*, p. 17.

19 *Ibid*, p. 17.

20 *Ibid*, p. 17.

21 *Ibid*, p. 17-18.

22 *Ibid*, p. 18.

23 *Ibid*, p. 18.

24 Adorno (2002), p. 26.

25 *Ibid*, p. 26.

26 Díaz de la Fuente (2005), p. 53.

2. Música en las artes

2.1 Música y pintura. Schönberg y Kandinsky

A través de las cartas entre Schönberg y Kandinsky, nos dice Díaz de la fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, se puede constatar las inquietudes que compartían de un modo estrecho entre ambos. Es especialmente esclarecedor, el hecho de que la misma revolución que Kandinsky desarrolló en el campo de la pintura, conduciendo a las artes plásticas hacia la total abstracción, fue llevada a cabo por Schönberg en el terreno musical¹. Donde el surgir de la llamada <<atonalidad libre>> propició la autonomía del sonido y la valoración del lenguaje, como una cuestión central en el desarrollo de las nuevas estéticas. Una autonomía a partir de la atomización del sonido, como generador de infinidad de posibilidades por parte de todos y cada uno de los sonidos. Gestándose un entramado de estructuras y posibilidades a partir de dichos sonidos.

Constatándose nos manifiesta Díaz de la Fuente, la analogía estética entre Arnold Schönberg y Wassily Kandinsky, respecto a la comparación de sus propias creaciones. Pudiéndose señalar

grandes afinidades entre la *Noche transfigurada* de Schönberg y *El jinete azul* de Kandinsky, ambas obras pertenecientes a la primera etapa creativa de los artistas² –tonal y figuralista respectivamente- o entre el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg y la *Improvisación 26* de Kandinsky, obras significativas de su etapa expresionista. Produciéndose una afinidad casi mimética entre lo tonal y figuralista, en procesos que se gestan paralelamente, a partir de interacciones constantes y procesos evolutivos que beben recíprocamente el uno del otro.

La *Noche transfigurada* de Schönberg nos dice Díaz de la Fuente, fue escrita en 1899, es decir, cuando su autor contaba con tan solo 28 años. Una música, según su autor, que quiere expresar el paseo de un hombre y una mujer en medio del abrazo de la naturaleza. Para ello, Schönberg se basó en un poema de Richard Dehmel, –poeta precursor del expresionismo, que representa las ideas poéticas casi como auténticos leit-motif³. Un abrazo de la naturaleza que muestra ese arrojarse de la naturaleza en la que las sonoridades son envolventes, creando una atmósfera de misterio, propiciada por el cromatismo, que a través de los semitonos genera una sensación de acogimiento.

Es en la música dodecafónica el cromatismo, lo que propicia la atmósfera envolvente a través de los semitonos que son generados como protagonistas sin una estratificación, lo que permite que cualquier sonido adquiera entidad en sí mismo.

En la frontera, comenta Díaz de la Fuente, se podría situar el cuadro *El jinete azul* de Kandinsky, de 1903. Para quien resultaba prioritaria la búsqueda de modos de expresión pictórica, que consiguieran para las artes plásticas lo que ya habían conseguido los poetas simbolistas y los músicos posttonales como Wagner, Debussy y, sobre todo, Schönberg. En *El jinete azul*, se pueden apreciar influencias impresionistas y fauvistas, dado que muchos artistas del siglo XX <<se iniciarán al modo impresionista en el cultivo de la pintura, y reconocerán en este *ismo*, el punto de partida de las deconstrucciones ulteriores respecto a la tradición academicista>>⁴. Una deconstrucción academicista que se viene forjando paulatinamente hasta la total ruptura por parte de Schönberg con lo tonal y los medios figuralistas. Abriéndose el espectro a una visión mucho más amplia donde caben las escalas cromáticas dodecafónicas.

Resulta, en consecuencia, curioso constatar cómo tanto la abstracción geométrica de Kandinsky como el dodecafonismo de Schönberg, son el resultado de una búsqueda de cientificidad y asentamiento teórico de sus prácticas artísticas, ya asumidas con anterioridad. Produciéndose para Díaz de la Fuente, una notable coincidencia, entre Kandinsky y Schönberg, cuando en 1922 Kandinsky es llamado para incorporarse a la Escuela de la *Bauhaus* y poco después comienza a escribir su libro *Punto y línea sobre el plano* en el que se aprecia un esfuerzo por sentar las bases para una teoría científica del arte. Mientras que, por su parte, Schönberg, permanece unos siete años en un fructífero <<silencio compositivo>>, antes de que en 1923 surgiera su primera obra dodecafónica. Siendo durante estos años, cuando teorizó sobre los <<nuevos principios de la construcción sonora>>, con el fin de fijar los principios <<científicos>> de un nuevo modo de componer. Fruto de estas reflexiones, será su sistema dodecafónico cuya formulación se recoge en el compendio *El estilo y la idea*⁵. No resulta extraño el paralelismo tanto creador como teórico de Schönberg como de Kandinsky, ambos son partícipes de un momento histórico en el que se pone en tela de juicio todas las bases y asideros clásicos en los que hasta ahora se había asentado la música y la pintura. En una búsqueda de nuevos caminos

y trayectorias que emergen como una evolución natural, siendo imprescindible tanto la plasmación de composiciones y obras pictóricas como su correlato teórico.

El rigor con el que Schönberg plantea sus teorías es análogo, a la profundidad con que Kandinsky teoriza en su periodo analítico de <<abstracción geométrica>>. Es, para Díaz de la Fuente, tras un estudio riguroso de las propiedades del plano, el color y la línea, cuando comienza a pintar obras en las que el elemento geométrico cobra una importancia fundamental, perdiendo sus obras, como le sucediese a Schönberg, algo de la frescura y espontaneidad en su etapa expresionista⁶. Es la época creativa de Kandinsky, el precedente fundamental para el posterior desarrollo de algunas vanguardias musicales europeas, como el serialismo integral, tomando dichas vanguardias el rigor matemático como principio válido y hasta necesario para alcanzar la coherencia del discurso sonoro⁷. El paralelismo entre la <<abstracción geométrica>> de Kandinsky y la etapa expresionista de Schönberg se hace evidente, con un trasvase constante de conceptos e ideas aplicables a ambas corrientes. Esa rigurosidad llevada a cabo por Kandinsky con su pintura geométrica, tiene su paralelismo en Schönberg con una mayor profundidad y cierta pérdida de frescura.

Ante la búsqueda de <<cientificidad>>, nos dice Díaz de la Fuente, que marca la época creativa de Kandinsky, constituyéndose como el precedente para el posterior desarrollo de algunas vanguardias musicales europeas como el serialismo integral, toman el rigor matemático como principio válido y hasta necesario para alcanzar la coherencia del discurso sonoro⁸. <<Kandinsky desarrolla toda una gramática pictórica, definiendo las relaciones entre los elementos del lienzo de un modo muy preciso, de modo que todo pintor pueda basarse en reglas objetivas, para calibrar los diferentes grados de tensión y distensión de la obra>>. De manera que el *tamaño* y las formas del punto varían, variando también el valor o el sonido relativo del punto abstracto⁹. Así pues, exteriormente, el punto puede ser caracterizado como la más pequeña forma elemental, cuya expresión resulta insuficiente, siendo difícil de señalar sus límites exactos en el concepto <<la más pequeña forma>>¹⁰. Esa más pequeña forma del punto que tiene su paralelismo en Schönberg en el atomismo del sonido, con sonidos independientes y autónomos. La gramática llevada a cabo por Kandinsky en cuanto a la relación de los elementos del lienzo, respecto a la tensión y distensión de la obra, tiene un inevitable paralelismo con la tensión y distensión de la música de Schönberg, respecto al punto tensional al que nos llevan sus disonancias sin ser resueltas inmediatamente y cuya resolución se constituye a partir del proceso interno de la obra.

Multitud de elementos concebidos tanto en la pintura como en la música, nos indica Díaz de la Fuente, son reflejados en numerosas páginas que el pintor dedica a cuestiones diversas como, la tensión-distensión, equilibrio-desequilibrio, frialdad-calidez, movimiento-estatismo, dramatismo-consonancia-disonancia, regularidad-irregularidad. Por lo tanto, se puede considerar que esta reflexión admite, que la mayor diferencia entre la etapa expresionista de Schönberg y Kandinsky y su etapa dodecafónica y de abstracción geométrica, ha de situarse más en el plano de la formulación teórica de sus planteamientos creativos que en un verdadero giro estético de sus obras¹¹. Todos los elementos concebidos tanto en la música como en la pintura son utilizados indistintamente por ambas corrientes, con un sentido suficientemente amplio como para poder extrapolarlos. El enriquecimiento que experimenta tanto la música como la pintura, permite ampliar sus perspectivas y espacios, contribuyendo a una mayor clarificación y

expansión respecto a los elementos empleados. De hecho, posteriormente, se dará una visión pictórica de la música, donde los compositores valorarán y considerarán esa perspectiva espacial de la música en la partitura.

En la obra *En el azul*, de 1925, en la que Kandinsky aplica sus nuevas teorías sobre los elementos pictóricos recogidas en *Punto y línea sobre el plano*. Advierte Díaz de la Fuente, que puede observarse que hay mucho de matemático y geometría en su obra. Kandinsky distingue así, dos tipos de composiciones, melódicas (generadas a partir de formas simples) y sinfónicas (composiciones de formas diversas que aparecen generalmente subordinadas a una forma principal). *En el azul* sería un tipo de composición sinfónica, dado que, en este cuadro, hay toda una serie de formas diversas que emergen sobre un fondo azul, en el que se disponen los elementos según un juego refinado de tensiones y distensiones. Cuyo resultado final es, pues, un tranquilo equilibrio en el que se integra, incluso, la figura principal, el círculo rojo, equilibrado por los semicírculos y arcos que le rodean¹². La sinfonía siempre se ha caracterizado por la sencillez, es decir por la elaboración y reexposición de los elementos más simples a través de las diferentes variaciones, que por medio de diferentes modificaciones sin ser sustanciales del tema principal lo reexponen. En un juego de tensiones y distensiones que se suceden como en el arte pictórico, creando diferentes sensaciones de finalización en este caso con acordes de grado de IV que da una sensación de incertidumbre y por lo tanto de tensión en lugar del definitivo acorde de grado de V, VII, I con una sensación de distensión.

La concepción y el nuevo rumbo que adquiere la música, nos dice Díaz de la Fuente, al ser captada visualmente a partir de formas y estructuras a modo de lienzo en la partitura, es el reflejo del paralelismo llevado a cabo pictóricamente en la composición de *Azul*. A través de la convivencia de formas rectilíneas y curvilíneas, que permite crear un sutil juego de tensiones frías (rectas) y cálidas (curvas), que se equilibran con la presencia del «punto» rojo. Un protagonismo, que está realzado por las tonalidades blancas de su zona central, contribuyendo a generar un cierto relieve y, por lo tanto, a sugerir un carácter tridimensional en la composición¹³. Cuyo protagonismo, además, está realzado por las tonalidades blancas de su zona central que contribuyen a generar un cierto relieve y, por lo tanto, a sugerir un carácter tridimensional en la composición¹⁴. La profundidad en la música también se adquiere por el trabajo armónico contrapuntístico, en el que cada una de las notas de la línea melódica contrapuntística tiene un contrapunto que va en movimientos oblicuos, opuestos o diagonales, de manera que la sonoridad tiene además de dicha profundidad, una continuidad de cada una de las líneas melódicas contrapuntísticas, pudiendo llegar incluso a cruzarse, pero cada una de ellas siguiendo su propio proceso melódico además de armónico y de contrapunto. Generándose un mayor punto de tensión, en el caso de la fuga en la zona del estrecho, donde las diferentes voces se suceden sin solución de continuidad en una sensación bastante más tensa que en la exposición, llegando aquí también a su punto álgido. El relieve y esa tercera dimensión, la música lo adquiere a través del contrapunto.

En la música dedecafónica, los periodos de tensión son constantes así como los de distensión, constituyéndose en partes débiles o fuertes, el caso es que se quedan en el aire, generándose una tensión que pide ser resuelta, viniendo en su ayuda paradójicamente otra tensión que amalgama y dirige a la anterior en otra dirección, creando un mural de contradicciones y conflictos a través de las disonancias, que observando el mural entero, queda equilibrado al

tiempo que permitido que toda tensión adquiriera su propio proceso, sin la necesidad de una preparación ni su consecuente resolución. Incluyendo todo ello a la composición una mayor profundidad, expansión y libertad.

Una diferencia sustancial entre este cuadro y la *Improvisación 26*, indica Díaz de la Fuente, es que, en la *Improvisación*, tal y como sugiere el propio título, consiste en que la intuición justificaba en parte el proceso creativo, mientras que, *En el azul*, se trata de una composición creada de acuerdo, a un estudio preciso de tensiones/distensiones, donde cada elemento está situado sobre el plano, de acuerdo, a un pensamiento enteramente constructivista. Las formas que son ahora geométricas y las relaciones entre líneas, puntos y plano, han sido rigurosamente establecidas según toda una serie de principios compositivos, que siguen las reglas dictadas por el propio Kandinsky. Siendo importante destacar la clara analogía, existente entre la teoría dodecafónica de Schönberg y la teoría de los elementos pictóricos de Kandinsky. Generándose un momento histórico, en el que se produce una similitud en el respaldo del análisis de la práctica artística. Todas estas teorías, manifiestos y documentos, constituirán un «signo» propio de las vanguardias¹⁵. El estudio preciso del juego de tensiones/distensiones en Schönberg, a pesar de ser minucioso y concienzudo, es paradójicamente una vía de escape que permite una mayor creatividad y libertad al compositor, al generarse una mayor cantidad de posibilidades y alternativas sin alterar en modo alguno sin todo lo contrario, incrementar y mejorar las posibilidades expresivas de la partitura, así como la profundidad que adquiere.

María Teresa Muñoz en *Los sonidos de Kandinsky*, considera que los problemas pedagógicos de la música son trasvasados a la pintura por parte de Kandinsky, para quien la instrucción del estudiante por parte de su maestro, más que basarse en un conjunto de leyes inmutables, debe servir para abrirle los ojos al gran arsenal de recursos y medios de expresión artísticos, e impulsándole a mirar¹⁶. Ese aprender a mirar que abre el espectro de la creatividad, así como dejar que emerjan las pulsiones e impulsos en cierta medida encorsetados y cercenados por una forma previa y en cierta medida cerrada de mirar el arte. Dejando que se trasluzcan las posibilidades artísticas en lugar de fijarlas o reglamentarlas. Una mirada fresca y renovada que nace de la espontaneidad y un dejar que todo fluya por sí mismo, dejando que adquiriera su propio tempo y proceso, observando las líneas que adquiere dicho ritmo.

Un aprender a mirar que coincide con un dejar que se apropie de ti el proceso interno de la música dodecafónica, en el que la sonoridad emerge libre y directamente sin mediaciones, ampliándose las posibilidades y constituyéndose a través de la autonomía y atomización de los sonidos, un abanico y horizonte compositivo que se va creando a cada instante. Mirando pues, desde una mirada abierta y renovada, ante la emergencia de lo novedoso. Rompiendo normas y parámetros preestablecidos y constituyéndose una música fresca y renovada.

El primer contacto entre Kandinsky y Schönberg, comenta María Teresa Muñoz, antes incluso de iniciarse la correspondencia entre ambos, tuvo lugar a través de la música, en un concierto de piano de una obra de Schönberg, a la que asistió Kandinsky en enero de 1911 en compañía de Franz Marc. Siendo precisamente éste, y no Kandinsky, quien planteó las cuestiones que los músicos tratarían después, como es la total suspensión de la tonalidad¹⁷. Se concibe solo la expresión, a partir de una disolución de los colores en una gran armonía, resultado que se encuentra ya en los cuadros de Kandinsky, a raíz del concierto de piano escuchado en Munich,

cuyo principal objetivo por parte de Kandinsky, será entablar un contacto directo con Schönberg, contacto que se prolongará durante toda su vida¹⁸. Una suspensión de la tonalidad inevitable, dado el curso que estaban siguiendo los acontecimientos, así como la libertad que permitía al no haber parámetros preestablecidos respecto a la tonalidad. Una disolución que precisamente lo que propicia es la emergencia de la misma según sus necesidades internas, y no tanto la exigencia en parte artificial o supuesta de necesidades aleatorias preestablecidas. Se deja pues, que la composición siga su propio proceso.

La música dodecafónica tiene como uno de los parámetros más representativos esa ausencia de tonalidad, que abre las puertas a infinitud de tonalidades que se pueden gestar en cualquier momento dada la autonomía de cada nota de las series dodecafónicas. Por lo que, junto a una ausencia total respecto a la jerarquización de las series dodecafónicas, propicia una mayor libertad en la composición, dado que cada una de las doce notas de la serie cromática puede ser motivo de una tonalidad diferente, sin tener que seguir un parámetro jerárquico ni de tonalidad definida, equilibrándose desde el cómputo general y la necesidad interna de la composición.

Será en 1910, advierte María Teresa, cuando se produce el primer encuentro entre Kandinsky y Franz Marc, fundadores ambos de la revista *Der Blaue Reiter*, en 1912 en Munich. En dicha revista se publicará tanto la obra de teatro *Der Gelbe Klang* de Kandinsky como algunos textos tomados de la Teoría de la Armonía de Schönberg¹⁹ (pg. 3). En esa primera exposición de *Der Blaue Reiter*, ese mismo año de 1911, se incluyen obras de Kandinsky, Marc, Macke, Delaunay, Rousseau y el del propio Schönberg²⁰. Es tal el paralelismo que adquiere la música dodecafónica de Schönberg respecto a la pintura de Kandinsky, que además de compartir infinitud de supuestos teóricos y expresivos, ambos requieren el uno del otro para manifestarse y ampliar sus posibilidades, siendo completamente complementarios. La manifestación visual de la música llega hasta nuestros días, así como la imagen sonora de la pintura, ante lo cual no resulta extraño, la conciliación en conciertos y exposiciones.

Es Kandinsky, considera Adorno, el primero en hablar de sonidos en sus cuadros²¹. Así como una música de timbres, y de sonidos coloreados²², en la que se produce una convergencia entre la música y la pintura, adquiriendo forma desde un decir lo mismo²³, no tanto en lo dicho. Es en la pintura, donde conceptos como armonía y disonancia, ya no son simples metáforas²⁴, a pesar de ser tan solo a causa de los colores complementarios. De manera que, en la pintura, la tensión de lo momentáneo no es posible nombrarla de otro modo más que con la ayuda de giros musicales, es decir, temporales²⁵. El sentido de la terminología facilita y propicia una comprensión más profunda al poder llegar tanto a lo pictórico como musical indistintamente, ampliándose los conceptos. Infinitud de términos son empleados por ambos, como lo consonante y lo disonante, alturas, volúmenes, todo ello provoca que con el paso del tiempo se vaya consolidando hasta considerar el aspecto visual, de contraste y volumen de las partituras, observándolas como un mural, resultando sumamente interesante.

Notas

1 Díaz de la Fuente (2005), p. 62.

2 *Ibid*, p. 62.

- 3 *Ibid*, p. 62.
- 4 *Ibid*, p. 64.
- 5 *Ibid*, p. 76.
- 6 *Ibid*, p. 79.
- 7 *Ibid*, p. 81.
- 8 *Ibid*, p. 81.
- 9 *Ibid*, p. 80.
- 10 *Ibid*, p. 80.
- 11 *Ibid*, p. 81.
- 12 *Ibid*, p. 84.
- 13 *Ibid*, p. 84.
- 14 *Ibid*, p. 84.
- 15 *Ibid*, p. 86-87.
- 16 Muñoz (1999), p. 3.
- 17 *Ibid*, p. 3.
- 18 *Ibid*, p. 3.
- 19 *Ibid*, p. 3.
- 20 *Ibid*, p. 3.
- 21 Adorno (2002), p. 49.
- 22 *Ibid*, p. 49.
- 23 *Ibid*, p. 50.
- 24 *Ibid*, p. 50-51.
- 25 *Ibid*, p. 51.

2.2 Música y literatura

Sergio Rojas en *Música y autoconciencia*, nos dice, en 1943, Thomas Mann comenzó el proyecto del *Doktor Faustus*, monumental novela en la que se narra la vida del compositor Adrián Leverkühn -personaje inspirado en la figura poética y musical de Arnold Schönberg¹. Cuyo protagonista plantea los pilares de la música dodecafónica, respecto a la ausencia de tonalidad, estratificación o la atomización y autonomía de cada una de las notas de las series dodecafónicas.

Thomas Mann, nos muestra todos los aspectos de su personaje el *Doktor Faustus*, en una clara simbiosis entre la música y la literatura, respecto a lo melódico y lo vocal, acordes sin una

finalidad definida, la escala cromática, o la incertidumbre de la tonalidad. <<Separados siempre uno de otro en el tiempo, conseguíamos sin embargo fundir armónicamente las diversas presencias melódicas y lográbamos formar un tejido vocal, una sonoridad que el canto al unísono, es decir, al mismo tiempo, no podía poseer. Un conjunto armonioso que nos complacía sin que ninguno de nosotros se preocupara mayormente de su naturaleza o de sus causas>>². <<Y dejó oír un acorde, en negras solamente, fa sostenido, la sostenido, do sostenido, a los cuales añadió un mi y el acorde que hubiese debido ser de fa sostenido mayor quedaba, por así decirlo, al descubierto como un acorde de si mayor por su quinta dominante. Un tal acorde —pretendía él— carece de tonalidad definida. Todo en él es relación y esta relación forma el círculo. Después de lo cual me demostraba que sobre la base de cada una de las doce notas de la escala cromática era posible construir una escala propia lo mismo en tono mayor que en tono menor>>³. <<Pero todo esto es viejo —añadía—. Son cosas que se me ocurrieron hace ya tiempo. Hay mejor... Y empezó una serie de modulaciones entre tonalidades distantes, empleando para ello las llamadas analogías de tercera o sexta napolitana>>⁴. <<Todo está en la relación. Para ser aún más preciso habría que emplear la palabra <<ambigüedad>>. Y para probar que el empleo de esta palabra estaba justificado, dejó oír una serie de acordes en la tonalidad flotante o indecisa, demostrando con ello cómo una serie así se mantiene entre do mayor y sol mayor, cuando se deja de lado el fa, que en el acorde de sol mayor se convierte en fa sostenido; cómo queda el oído en la incertidumbre, indeciso entre do mayor y fa mayor cuando se evita el si que, en el acorde de fa mayor, se atenúa en si bemol>>⁵.

Insiste Thomas Mann en *Doktor Faustus*, en la ambigüedad de la música, los contrastes en la música, la escala cromática dodecafónica, su contrapunto, independencia de sus voces o su polifonía, así como las disonancias, sus divergencias y su valor polifónico. <<Pienso que la música es la ambigüedad erigida en sistema. Toma un tono cualquiera. Puedes entenderlo como quieras, sostenido en el sentido ascendente o bemol en el sentido descendente y, con un poco de malicia, puedes explotar a favor tuyo ese doble sentido>>⁶. Incidiendo en las sílabas sonoras y su melodía: <<Las tres sílabas sonoras se convierten en cinco y el do sostenido que viene a completar la melodía tiene algo de infinitamente emocionante y tiernamente consolador. Es como si una mano amorosa nos acariciara el cabello o las mejillas, es como una última mirada clavada profundamente en nuestra pupila. Es como una bendición sobrehumana después de la terrible sucesión de formas violentas>>⁷. Descubriendo la armonía en los desplazamientos cromáticos: <<Se ocupaba de agrupar, en el más breve espacio posible, acordes que, en conjunto, comprendían todos los tonos de la escala cromática, pero en forma tal que el desplazamiento cromático de dichos acordes quedara evitado y su combinación resultara perfectamente armonioso>>⁸. Reencontrando las resoluciones de las disonancias: <<Se complacía en la construcción de disonancias muy apoyadas, para las cuales encontraba después las más variadas resoluciones>>⁹. Incidiendo en el contrapunto polifónico: <<El acorde es el resultado del canto polifónico, es decir del contrapunto>>¹⁰. Asumiendo la independencia de las voces: <<Tejido de voces independientes que, en cierto grado y según leyes cambiantes del gusto, se tienen mutuamente en cuenta>>¹¹. Descubriendo las diferentes voces de los acordes: <<En un acorde, no ha de verse nunca otra cosa que el resultado del movimiento de las voces>>¹². El acorde constituido por las diferentes voces: <<El tono acordado ha de hacer honor a la voz y no al acorde>>¹³. <<El acorde, en sí mismo, polifonía, y las notas que lo constituyen son voces>>¹⁴. Asumiendo la polifonía del acorde: <<El acorde es tanto más polifónico, cuanto más aguda es su

disonancia. La disonancia da la medida de su dignidad polifónica»¹⁵. Dando énfasis al calor de lo polifónico en el acorde: «Cuanto más caracterizadas son las disonancias de un acorde, cuanto mayor es el número de sus notas divergentes, mayor es su valor polifónico, más claramente definido aparece, en su manifestación sonora simultánea, el carácter vocal de cada nota»¹⁶. Incidiendo en el contrapunto: «La polifonía, los recursos del contrapunto, son utilizados para dar a las voces medias una mayor dignidad propia»¹⁷.

Notas

1 Rojas (2003), p. 12.

2 Mann (2017), p. 42.

3 *Ibid*, p. 66.

4 *Ibid*, p. 66.

5 *Ibid*, p. 66-67.

6 *Ibid*, p. 67.

7 *Ibid*, p. 77.

8 *Ibid*, p. 107.

9 *Ibid*, p. 107.

10 *Ibid*, p. 109.

11 *Ibid*, p. 109.

12 *Ibid*, p. 109.

13 *Ibid*, p. 109.

14 *Ibid*, p. 109.

15 *Ibid*, p. 109.

16 *Ibid*, p. 109.

17 *Ibid*, p. 112.

2.3 Música y cine

Es en el desarrollo del crescendo orquestal, de los clásicos vieneses y los románticos del siglo XIX hasta Strauss y Schönberg, los que han explotado hasta el máximo, la técnica del calderón dinámico. El film, se aproxima mucho más que el drama a la tensión musical, ya que va pasando linealmente de una tensión a otra¹. Habiéndose mantenido la música cinematográfica usual, en el dramatismo de la tensión. Siendo la función dramática de la música de acompañamiento, la que puede consistir en determinadas circunstancias en una ruptura de la superficie de la fría objetividad visual, liberando con ello tensiones latentes. Eligiéndose conscientemente la actitud necesaria a cada circunstancia². Función dramática adquirida a partir de las disonancias y de la

tensión que conllevan, provocando una sensación de inquietud que permanece sin una resolución inmediata, por lo que permite que esa atmósfera de incertidumbre perdure.

La música de Schönberg para un film imaginario, nos comenta Adorno, estaría constituida de un peligro amenazador, miedo, catástrofe, designándose el punto exacto de inserción para la utilización de los nuevos recursos musicales³. Un miedo amenazador forjado a raíz de las disonancias inesperadas, que te llevan a estados de ánimo inmediatos, provocando atmósferas llenas de expectación respecto a lo que puede acontecer, a raíz de esa disonancia no resuelta, manteniendo dicha inquietud.

Una inquietud y ausencia de resolución que es connatural con la música dodecafónica, que se genera y se nutre de dicha incertidumbre, enriqueciendo y consiguiendo generar esa atmósfera envolvente en la que lo no resuelto es un acicate para comprender ese algo escondido, coincidiendo cinematográficamente con esa búsqueda interior de la propia música. En un mosaico de momentos sin resolver cuya resolución se encuentra en captar ese todo del que forma parte.

Mientras que la técnica del cine está fundamentalmente dirigida a la creación de tensiones, el momento de tensión desempeña en la música tradicional y en sus disonancias toleradas, solamente un papel muy subordinado, nos dice Adorno, incapaz de provocar la más mínima tensión. Es por ello, que la esencia de la armonía moderna es la tensión⁴, sin existir ningún acorde que no lleve en sí o no prolongue una «tendencia», en lugar de serenarse en sí mismo como la mayoría de los sonidos usuales. Momentos de tensión que son propiciados, con la intención de encontrar un equilibrio en el desequilibrio, de manera que todas las fuerzas luchen en determinados puntos de manera contrapuntística y contrapuesta, generando un mundo de contrastes, cuya atracción consiste precisamente en esa lucha, generando tensiones que emergen tras el conflicto.

Una tensión connatural en la música dodecafónica, dado que en dicha tensión está inserta esa inquietud interna que emerge y se muestra a raíz de las disonancias, por lo que se muestra esa parte originaria y auténtica del ser humano, que aflora desde ese lugar a priori ignorado, encauzándose por sí mismo desde una zona más visceral y originaria.

El film moderno, para Adorno, exige recursos musicales que no resulten ser una imagen estilizada del dolor, sino más bien su documento sonoro⁵. Es el principio técnico del brusco cambio de imagen desarrollado por el film, concuerda perfectamente debido a su agilidad, con el nuevo lenguaje musical⁶. Un nuevo lenguaje que nos habla directamente de lo que está aconteciendo sin filtros ni mediaciones, manifestando ese dolor que está latente y del que no podemos refugiarnos ni eludirlo, dado que forma parte de nosotros a pesar de la intención de ignorarlo.

Esos doce compases, nos dice Bergman encierran dos cuestiones en el límite extremo de la vida, pero también dos respuestas. Cuando Mozart escribió su ópera ya estaba enfermo, el presentimiento de la muerte ya lo había rozado⁷. En un instante de desesperación impaciente grita: «¡Oh, noche oscura! ¿Cuándo vas a desaparecer? ¿Cuándo voy a encontrar luz en las tinieblas?». De la música surge mi representación. No puedo avanzar por otro camino⁸.

Bergman en *La linterna mágica*, nos comunica esa atmósfera envolvente con esa nieve que cruje y ese denso humo que acompañan al invierno junto a los corales de Bach. <<Un El tiempo es frío, aún no se han encendido las luces de la calle, la nieve cruje bajo los pasos, las bocanadas son como un denso humo, mucho frío para ser Adviento, cómo será el invierno, va a ser duro. Los corales de Bach siguen moviéndose todavía en mi interior como flotantes velos de múltiples colores, avanzan y retroceden sobre umbrales y puertas abiertas. Alegría>>⁹.

Company Ramón en *Máscaras de carne*, al hilo de la película *Persona*, nos comunica, Lars Johan Werle es el autor de la música de *Persona*. Música aparentemente nimia, sin embargo, no es un elemento accidental y tiene como primer objetivo llamar la atención del espectador, así como crear ritmos sin una función melódica. Es casi siempre de carácter atonal subrayando vivencias. Una música sobre todo extradiegética, que acompaña a la acción y excepcionalmente, en algún momento, aparece música diegética¹⁰. Subrayando Werle, una estética aparentemente improvisada, pero al analizar sus resultados rítmicos, responde a unos planteamientos muy calculados¹¹. Ese llamar la atención a partir de una música que nace y emerge en el instante directamente, creando una atmósfera accidental a partir de todo el proceso. Dando énfasis a las vivencias en sí mismas desde lo aparentemente improvisado, dejando que emerja ese mundo interno lleno de vivencias de una música que fluye por sí misma en toda su textura.

<<El ritmo de mis películas lo concibo en el guion... la improvisación en cualquiera de sus formas me es ajena>>. Nos dice Company Ramón, Bergman, en sus guiones ya apunta la presencia de anotaciones musicales¹². Unas anotaciones que concebía Bergman a manera de guion con sus pausas y espacios sonoros, en el que seguía el hilo conductor de la película.

El cine de Bergman, nos dice Company Ramón, sea la película que sea, parece tener la precisión musical de una fuga barroca alemana¹³, de un poema meticulosamente organizado y cuidado. Siendo la música de *Persona*, una fuga¹⁴ en cuanto que crea ritmos precisos, insinuando estados de angustia o miedo, con subrayados sonoros no melódicos, atonales, pero muy visuales. Desde una música cargada de profundidad, con unos sonidos llenos de sentido y un silencio que nace a partir de una música equilibrada desde sus contrapuntos y contrastes, con unos silencios llenos de vida y fuerza interior, generando una atmósfera de calma y serenidad.

2.4 Pintura y poesía

Lessing a través de *Laoconte* nos dice, tanto la pintura como la poesía, la una como la otra, ponen ante nosotros cosas ausentes como si fueran presentes¹⁵. En realidad, tanto la poesía como la pintura nos muestra un realidad que nos está afectando constantemente y que forma parte de nosotros aunque aparentemente no la veamos, a través de las ausencias y los silencios.

Hablándonos Lessing de las obras maestras de la pintura y la escultura griega, su noble simplicidad y su tranquila grandeza <<al igual que las profundidades del mar, permanecen siempre tranquilas por mucho que ruja y se agite la superficie>>, sean cuales fueren las pasiones que representan, revela un alma grande y serena¹⁶. Una tranquilidad que surge a partir de comprender lo que está aconteciendo desde la profundidad y la comprensión del conflicto, captando ese mundo interno que lo genera y esas tensiones que manifiestan como reflejos agitados de un alma en calma.

Notas

1 Adorno (2005), p. 46.

2 *Ibid*, p. 52.

3 *Ibid*, p. 56.

4 *Ibid*, p. 57.

5 *Ibid*, p. 57.

6 *Ibid*, p. 60.

7 Bergman (2018), p. 231.

8 *Ibid*, p. 231.

9 *Ibid*, p. 298.

10 Company Ramón (2018), p. 71.

11 *Ibid*, p. 71.

12 *Ibid*, p. 71.

13 *Ibid*, p. 72.

14 *Ibid*, p. 72.

15 Lessing (1990), p. 3.

16 *Ibid*, p. 3.

3. Dialéctica del arte

3.1 El artista, la obra de arte

Es la obra, lo que convierte al artista en maestro del arte, al ser el artista el origen de la obra y la obra el origen del artista¹. Considerando Heidegger, que ninguno de ellos es sin el otro. De modo, que la cuestión acerca del origen de la obra de arte se convierte, en la cuestión acerca de la esencia del arte². Continúa siendo el artista frente a la obra, un algo indiferente³, casi como un tránsito que en el crear se anula a sí mismo, para que surja la obra. El artista crea lo que lleva dentro y manifiesta lo que es una transparencia de lo que percibe desde una escucha silenciosa, que le embelesa y le hace transformar ese mundo aparentemente anodino en una pieza clave delicada en la que constatar la esencia de la delicadeza. De modo que es un mero tránsito de lo que acontece, en el que desaparece para que cobre vida a través de él.

La música contemporánea es un dejar que los sonidos acontezcan desde la transparencia directamente sin mediaciones ni intermediarios. Permitiendo que lo que es, se manifieste por sí mismo, dejando como rastro esa esencia misteriosa que acontece a través de unas disonancias

que reabren ese espacio oculto, que cobra vida a través del eco de los armónicos que vibran en las paredes de ese mundo que empieza a latir.

González García a través de *Filosofía y dolor*, nos plantea un sujeto, conocedor intuitivo de las esencias, que obra desvincularse de la particularidad, con sus moldes espacio-temporales, con sus dolores e impulsos, así accede a la unidad pura de la idea⁴. Instalándose el artista para Schopenhauer, en el mundo de la representación, desligado del mundo de la voluntad. Consistiendo precisamente el genio artístico, en ese predominio del conocimiento intuitivo sobre la voluntad que le hace perseguir fines objetivos, no intereses personales⁵. Un mundo particular en el que perduran inevitablemente los dolores e impulsos, que son asumidos por ese aspecto intuitivo del sujeto, captando el mundo de esencias tras ese inevitable, trascendiéndolo y llegando a la idea pura. A partir de un dejar que prevalezca el aspecto intuitivo frente a los intereses personales, permitiendo que se instale por sí misma la dimensión esencial, a través de la transparencia de uno mismo.

Nuria González en *Complejo atonal*, nos dice que Strindberg considera, que la aprehensión del mundo visible era posible tanto a través del examen científico, como mediante las fantasías subjetivas del artista⁶. Un artista que nos permite mirar al mundo a través de sus ojos⁷ (*El mundo como voluntad y representación de Schopenhauer*). Unos ojos basados en la transparencia y ese dejar que las esencias del mundo traspiren a través de nosotros, sin más mediación que la obra misma y su palpito, reapareciendo y emergiendo ese mundo de fantasías subjetivo del artista.

Hölderlin en *Ensayos*, nos plantea el mundo del artista en cuanto a que convive con ese mundo lleno de pasiones, imágenes y sensaciones, junto al individuo como héroe, determinado por el ser-ahí. <<En el modo poético de que tratamos, el artista es tan moderado no porque tenga este proceder por el único poético. Sabe que hay extremos y contrastes de las personas, los acontecimientos, los pensamientos, las pasiones, las imágenes, las sensaciones, poéticamente verdaderos en el lugar justo; solo los excluye por cuanto no vienen bien para la presente obra; él tenía que elegirse una posición firme, y ésta es ahora el individuo, el carácter de su héroe, tal como, por naturaleza y formación, ha ganado un determinado ser-ahí propio una realidad efectiva. Pero precisamente esta individualidad del carácter se pierde necesariamente en los extremos>>⁸

Thomas Mann en su *Doktor Faustus*, nos plantea al artista cerca de su niñez, en el estado de ensueño y de juego, propio de la infancia. <<Porque aun cuando el artista, durante toda su vida, permanezca más cerca de su niñez, o si se quiere más fiel a ella que el hombre especializado en las cosas de la realidad práctica; aun cuando pueda decirse que, al revés de este último, el artista se instala permanentemente en el estado de ensueño y de juego, puramente humano, que es propio de la infancia, es su camino, desde los años de inocencia hasta las más tardías, imprevisibles fases de su evolución, mucho más largo, aventurado y emocionante>>⁹.

Lessing a través de *Laoconte*, nos muestra la fuerza del espíritu en el artista. <<El artista tuvo que sentir en sí mismo la fuerza del espíritu que imprimió en su mármol>>¹⁰.

Notas

1 Heidegger (1960), p. 13.

2 *Ibid*, p. 13-14.

3 *Ibid*, p. 33.

4 González García (2010), p. 292.

5 *Ibid*, p. 292.

6 González González (2009), p. 387.

7 *Ibid*, p. 403.

8 Hölderlin (1983), p. 44.

9 Mann (2017), p. 37.

10 Lessing (1990), p. 8.

3.2 El arte y la obra de arte

Rius en *Adorno y Sartre, la estética del compromiso* nos dice, que la obra de arte indica solo hacia sí, apuntando a su propia materialidad, de modo que su valor no reside en nada que ella designe o signifique, sino en su *ser-ahí*. <<Al existir, las obras de arte postulan la existencia de algo no existente y entran de este modo en conflicto con su no existencia real>>. Acaso no estarán así justificando, la existencia por su existencia misma¹. Es el ser-ahí arrojado de la obra de arte, lo que se muestra en el instante en toda su plenitud, sin mediaciones ni intermediarios, prevaleciendo lo que es en sí misma. Dejando que aflore el conflicto entre su ausencia y su presencia.

Considerando Rius que en la obra se produce la reflexión interna, que Hegel atribuye a la *conciencia desdichada* inspiradora del existencialismo. De manera que, para Hegel, el sufrimiento le viene a ésta, de tener que poner <<lo universal como singular>>, considerándolo Adorno, como la tensión entre lo ideal y lo somático, la dialéctica entre la racionalidad de los conceptos y la mimesis propia de la imaginación. Cuyo trasunto en la obra de arte, lo constituye la tensión entre el dominio formal y la resistencia de los materiales, cuya resolución definitiva acarrearía violencia. Desde el principio, la expresión ha de brotar de la propia forma, en un lenguaje mimético que expresa sobre todo sufrimiento². Ese sufrimiento que para Hegel es el poner lo universal como singular, es, sin embargo, para Adorno, la tensión entre lo ideal y lo somático. De modo que dicha transición ha de conllevar un inevitable sufrimiento, al desembarazarnos de ese caparazón idealista y abstractivo, cuyo desenvolvimiento en la existencia consiste en que se muestre tal cual es desde sí mismo.

Una obra que, para Rius, emula al solitario de la filosofía de Kierkegaard, reflejando la desesperación objetiva y padecimiento de la enfermedad. Obras contemporáneas que se deslizan hacia lo fragmentario como si les faltara energía incluso para morir. De modo que la debilidad que Roquentin (*La náusea*) intuía, ligada a la contingencia de las cosas <<cansados y viejos, los árboles eran demasiado débiles para morir>>³. Una captación de lo fragmentario desde lo corporal, captando dicha fragmentación de ese ser ahí arrojado a la existencia, desde el vértigo de un cuerpo desesperado, resaltando los aspectos existenciales en su proceso inexorable, en ese <<estar demasiado débiles para morir>>, en definitiva, estar suficientemente

despiertos para vivir, de manera que las circunstancias se constituyen en un segundo plano frente a la vivencia del instante.

Esa vivencia del instante, que emerge directamente en la música dodecafónica a través de ese dejar que el sonido acontezca directamente de forma plena, y acontezca a la existencia con toda su fuerza, dejando que emerjan las disonancias por sí mismas desde su propia naturaleza armónica, configurándose un mural sonoro lleno de contradicciones y contrastes, armonizados por su propio contrapunto interno.

Rius, nos relata diferentes circunstancias de Schönberg en palabras de Adorno. «Entre los distintivos más sorprendentes del estilo tardío de Schönberg, se cuenta el hecho de que elimina toda cadencia [...] Cada vez con mayor frecuencia, el final cae en el tiempo débil del compás. Convirtiéndose en una interrupción». Es por ello, por lo que Adorno quiere creer en sus virtudes redentoras, de modo que lo que él niega a la conciencia de sí —para Sartre, «trascendencia en la inmanencia»— lo concede a esa existencia casi imposible «la fuerza de Schönberg hace posible lo imposible», que es la obra de arte. Refiriéndose Adorno en varias ocasiones, a la «*metafísica* del arte» a pesar de que no conduzca hacia lo absoluto. Así, la obra de arte actual, no nos pone delante ningún «misterio» encarnado, sino ante un elusivo enigma⁴. Ese en estar en la parte débil la cadencia, permite ver la partitura como un continuo en el que las partes débiles o fuertes son igualmente motivo y origen tanto de cadencias como de nuevas estructuras tonales, ampliándose con ello la libertad expresiva. La existencia se muestra de manera plena, de modo que todo cuanto acontece, revitaliza ese proceso inmanente, configurándose por sí mismo de manera artística y poética, adquiriendo significado por sí mismo desde su propia poesía.

Heidegger considera que la realidad de la obra se determina por lo que en la obra actúa, por el acaecer de la verdad. Concibiendo este acaecer como el sostenimiento de la lucha entre mundo y tierra, en una movilidad acumulada de este luchar, en el que está presente el reposo⁵. La verdad de la obra de arte perdura por sí misma con su propio proceso, que va adviniendo a la existencia y se manifiesta de forma interna. Manifestándose en forma aparentemente de lucha, pero que en realidad es el ir conformando su ser esencial en un dejar que aflore lo que se muestra por sí mismo sin manipulaciones ni mediación. Un emerger que es estar desde su propio devenir, es decir, en acción, pero una acción que es dejar que predomine su propio ritmo interno.

Pérez en *Lo bello y la unidad del sujeto*, nos habla como, el arte se constituye para Hegel, en una de las formas del espíritu absoluto, dado que posee un contenido de verdad. Pero es, además, la mera «definición» del arte, de la que parten sus *Lecciones sobre estética*, considerando que el arte es la «apariciencia de la idea»⁶. Así pues, Hegel también se hace cargo de su componente «material» y, como consecuencia, de lo histórico. De manera que la apariencia se refiere a lo sensible y a la cambiante exterioridad que conforma la historia. Es para Hegel el arte, el auténtico arte o «arte ideal», solamente en la medida en que expresa la verdad y, ciertamente, la verdad no puede ser sino objetiva⁷. Una captación de la idea por parte del arte, formando parte del espíritu absoluto, que se constituye como histórico y por lo tanto objetivamente. De manera que dicha objetividad la relaciona Hegel con una idea desde un punto de vista móvil pero desde una movilidad paradigmática constituida por la historia. Distando

ciertamente de un dejar que la verdad acontezca por sí misma a partir de la captación de la existencia desde su vacuidad y la conformación a través de una conciencia trasparente que tan solo deja que el proceso de su ser ahí se muestre por sí mismo a través de la transparencia del arte.

González García en *Filosofía y dolor*, nos plantea en el propósito de la reflexión sobre el arte, se encuentra el reconocimiento de la capacidad liberadora de este último, capaz de transformar el dolor en alegría, el sufrimiento en goce y lo negativo de la muerte en el encanto de la belleza⁸. Siendo en la creación de lo bello, en donde el arte rompe el silencio del sufrimiento individual y lo traduce en la universalidad del lenguaje estético, transformándolo en algo visible y comunicable, instituyendo así una propia realidad y una propia dimensión autónoma⁹. El arte en definitiva nos concilia con la existencia en cuanto a la captación de la misma en el instante, permitiendo la visión en perspectiva de lo que acontece directamente sin mediaciones ni filtros desde una conciencia preontológica, de manera que todo acontecer aparentemente insignificante tiene un sentido profundo y dinámico desde su propio proceso, adquiriendo una autonomía que se forja a través de la escucha y receptividad del todo en el que está inserto. Llevando a cabo esa inevitable alquimia de captar en perspectiva todo cuanto acontece, de modo que el sufrimiento sigue estando ahí, pero es visto y vivido tal cual acontece, desde una asimilación y escucha, de modo que se transforma en lo que realmente es.

Es la música dodecafónica la que acontece por sí misma de manera directa a la existencia, gestando inmediatamente, o mejor dicho dejando que emerja por sí mismo todo cuanto está mostrándose. Dejando que ese sufrimiento y dolor, se despliegue en toda su amplitud sin cortapisas de ningún tipo, sin sesgarlo ni dirigirlo, tan solo escuchándolo y dejando que tenga su propio proceso a través de las disonancias, de las que se hace eco e incluso amplifica dicho sufrimiento y dolor para que aparezca en toda su dimensión. Lo cual paradójicamente, lo que hace es encontrar su espacio y encauzarse por sí mismo, desde la captación del todo y ese proceso de necesidad interior, permitiendo que ese mural de tensiones se equilibre dentro del desequilibrio.

Zúñiga García en *Pensar la nada*, nos lleva a un arte que se convierte en instancia crítica, en cuanto que asume la inmanencia de la sociedad a la que denuncia, y la integra dentro de la obra de arte¹⁰, sin suprimir el mal contra el que protesta. Se produce, por lo tanto, una autonomía de la obra de arte¹¹, desde la que ampliar las fronteras de la subjetividad expresiva y los límites de la razón. De modo, que más que mostrar un sentido positivo, el arte sirve para denunciar el sin sentido existente¹², desde una dimensión subjetiva, creativa y expresiva del arte, que nos enseña a ver la realidad desde la perspectiva del artista¹³. Un arte que lo único que hace es manifestarse a la existencia abiertamente y de manera trasparente, de modo que toda vivencia subjetiva y abstractiva se separa de una realidad y vive en lo abstracto, por lo cual el arte lo que hace es reconciliarnos con nosotros mismos respecto a preservar esa dimensión original del ser humano en conexión con la existencia, sin mayor mediación que la propia existencia.

Hegel considera que es la energía de la voluntad, la que ha elaborado la inmediata corporalidad, de tal suerte que esta es ahora apta para presentar y expresar la voluntad, lo espiritual. De manera que así, es para Hegel, como el hombre se representa a sí mismo como obra de arte¹⁴. Considerando Hegel la voluntad como lo espiritual, de manera que la inmediatez

de la corporalidad sin mediaciones ni filtros permite captar y expresar la voluntad, es decir, hacerse eco de la dimensión espiritual de la misma. En una completa oposición a un dejar que la corporalidad emerja de ese estar ahí arrojado a la existencia, sin mayor dimensión que la instantaneidad respecto a ser transparente y dejar que emerja la existencia a través del cuerpo. Apareciendo esa receptividad y escucha de la existencia tal como aparece y emerge, la obra de arte, nos muestra esos contenidos explícitos

Una obra de arte, para Schopenhauer que no es más que un medio para facilitar el conocimiento en el que el placer consiste. Presentándonos la obra de arte en la Idea, cual, si brotase inmediatamente de la naturaleza, así como la realidad del artista, el cual solo la contempla. Es para Schopenhauer la Idea y no la realidad, dado que en su obra solo reproduce aquella, aislándola de la realidad y haciendo caso omiso de toda contingencia perturbadora. Un artista que nos hace ver el mundo con sus ojos. Siendo lo propio del genio, lo nativo en él, el que su mirada descubra lo más esencial de las cosas, lo que éstas son en sí y fuera de toda relación, pero la facultad de hacernos ver esto a nosotros, de presentarnos su mirada, es precisamente lo adquirido, la técnica del arte¹⁵. El artista para Schopenhauer en cuanto a que capta la idea como esencia de la voluntad misma, permite a través de la obra de arte que veamos el mundo a través de sus ojos, sin perturbaciones. Distanto ampliamente de un captar la existencia en su instantaneidad sin ningún tipo de mediación, salvo la transparencia que acontece desde la escucha directa, de modo que no hay abstracción alguna.

López Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, considera que el arte, que es la realización acabada de la existencia, cuya vida en sí es perpetuo dolor, pero esta misma vida, considerada como representación en el arte, es una vivencia emancipadora del dolor¹⁶, en la que el arte es la flor de la vida¹⁷. Arte concebido como perpetuo dolor, desde una vivencia emancipadora del dolor. Sin embargo, dista de un arte concebido como emancipador, que en realidad es el transmisor de lo que acontece tras la vivencia del instante, al captar su instantaneidad directamente sin más filtro que lo que se está produciendo en toda su plenitud.

Notas

1 Rius (2007), p. 99.

2 *Ibid*, p. 99.

3 *Ibid*, p. 99-100.

4 *Ibid*, p. 99-100.

5 Heidegger (1960), p. 48.

6 Pérez (2010), p. 246.

7 *Ibid*, p. 346.

8 González García (2010), p. 231.

9 *Ibid*, p. 231.

10 Zúñiga García (2007), p. 357.

11 *Ibid*, p. 357.

12 *Ibid*, p. 358.

13 *Ibid*, p. 358.

14 Hegel (1986), p. 420.

15 Schopenhauer (1983), p. 159.

16 López Sáenz (2019), p. 94.

17 *Ibid*, p. 94.

4. Lo cósmico en el arte

4.1 El cimiento cósmico del arte

El útil como el zapato, yace de un modo acabado, constituyéndose en un en sí como la mera cosa¹, de modo que para Heidegger carece de la espontaneidad que posee el bloque de granito. Pareciéndose la obra de arte por su presencia auto-suficiente, a la mera cosa espontánea² que no tiende a nada. Precisamente esa espontaneidad del bloque de granito, es hacerse eco de la ausencia, la nada, el dejar que emerja su naturaleza trasparente que se encuentra en la existencia, de modo que se materializa espontáneamente en el instante, dejando que fluya por sí misma, sin mediatizar ni filtrar.

Nos dice Heidegger, <<un par de zapatos de labriego y nada más. Y, sin embargo... En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil, cruza el mundo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno>>. La propiedad de la tierra es este útil, resguardado por el mundo de la labriega. Es de esta resguardada propiedad, de donde emerge el útil mismo en su reposar en sí³. Lleno de vida y toda una historia que nos comunica ese par de zapatos, configurados a través de vivencias que conforman todo un mundo lleno de sentidos y significados, enraizados a la naturaleza y a la propia vivencia del labriego en una relación armónica con cuanto le rodea. De manera que dejan de ser unos meros zapatos, para convertirse en un referente de la misma existencia, materializada en un utensilio lleno de vida e historia.

Es posible atribuir todo este mundo, nos dice Heidegger, al útil que vemos plasmado en el cuadro. Sin embargo, la labriega en cambio lleva simplemente los zapatos⁴. De modo que el ser del útil consiste en servir para algo, pero es este mismo servir para algo donde descansa la plenitud de un más esencial ser del útil. Llamándolo el <<ser de confianza>>, en virtud del ser de confianza del útil, en un estar la labriega segura de su mundo⁵. Ese llevar simplemente los zapatos, en los que los zapatos forman parte de la labriega al tiempo que están en conexión con

la existencia sin una mediación, directamente. Constituyéndose una conexión instantánea cuya presencia es la transparencia, emergiendo ese estar la labriega segura de su mundo, un mundo que está constantemente enraizado a la existencia.

La música dodecafónica tiene el cimiento cósmico de su materialización en la existencia, en el instante en que se muestra de manera directa sin intermediarios. Emergiendo tal cual acontece en toda su plenitud. Una dimensión material que va más allá de cualquier interpretación, adquiriendo una entidad por sí misma en cuanto a que despliega su naturaleza a través de las disonancias que emergen desde ese formar parte de su constitución.

En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. En donde <<poner>> quiere decir, para Heidegger asentar establemente⁶. El ente, como un <<para>> de zapatos de labriego, se asienta por lo tanto en la obra establemente, a la luz de su ser. Así, la esencia del arte sería pues ésta, el ponerse en operación la verdad del ente⁷. El ser a partir de los zapatos de labriego adquiere entidad por sí mismo, a la luz de ese estar constantemente de manera transparente en la existencia. Hasta ahora el arte tenía que ver con lo bello y la belleza, pero no con la verdad⁸ nos dice Heidegger. Dado que la obra de arte no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino de la reproducción de la esencia general de las cosas⁹. En una búsqueda de la realidad de la obra de arte, con el fin de encontrar ahí el arte verdadero que está en ella¹⁰. Una síntesis como resultado de captar la realidad tal cual se conforma, observándolas al hilo de ese estar expuestas las cosas al trasunto de lo que acontece, con lo cual adquieren esa verdad, enmarcadas en el devenir de la existencia.

Lo real más patente en la obra, es su cimiento cósmico¹¹. Sin embargo, para aprehender el ser de la cosa, nos dice Heidegger, no bastan los tradicionales conceptos de cosa, dado que equivocan la esencia de lo cósmico¹². Es la obra de arte, la que abre a su modo el ser del ente¹³. Apertura, en un desentrañar la verdad del ente, que acontece en la obra. Un cimiento cósmico que es la manifestación de su ser ahí arrojado a la existencia, adquiriendo entidad desde ese estar a cada instante de manera directa, cuya transparencia acontece como obra de arte desde la receptividad.

El mundo, dice Heidegger, nunca es un objeto que se presenta ante nosotros al que se pueda mirar, dado que el mundo es siempre inobjetivable¹⁴. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen, pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos¹⁵. En cambio, la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente. Es inobjetivable el mundo, dado que forma parte de la existencia de manera íntima e interrelacionada de manera inmediata a cada instante con la existencia, por lo tanto, si se pretende captar en la medida en que esa constituyéndose en la existencia

Un dar espacio, dejando en libertad, comenta Heidegger, lo que de libre tiene de abierto¹⁶, ordenada en el conjunto de sus rasgos, cuya obra establece un mundo, manteniendo abierto lo abierto de un mundo¹⁷. Dado que el mundo es la apertura que se abre en los vastos caminos de las decisiones sencillas y esenciales¹⁸. Mundo fundado en la tierra, una tierra que irrumpe en un mundo¹⁹, que intenta al descansar en la tierra, sublimar a ésta. Consistiendo el ser-obra de la obra en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra²⁰, dado que la lucha llega a su punto más alto en la sencillez de la intimidad. Son precisamente las decisiones sencillas y esenciales, las que dejan a través de la espontaneidad del instante que emerjan por sí solas las características

de lo abierto del mundo. Constituido por la tierra que está en lo más íntimo de la existencia, en la sencillez de su intimidad.

El cuadro que muestra los zapatos de campesino, nos dice Heidegger, no da solo a conocer lo que son estos entes en particular, sino que permite acontecer a la desocultación como tal, en relación, al ente en totalidad. De manera, que cuanto más sencillos y esenciales sean los zapatos, cuanto más pura y sin adornos aparezca la fuente en su esencia, tanto más inmediata y llamativamente se hace más ente todo existente. Así se alumbra el ser que se auto-oculta²¹. Los zapatos de campesino constituido en cuanto a ente en totalidad, inserto sin exclusión sin disociación ni mediación, captándose directamente de manera sencilla y esencial, permite observar la existencia desde su transparencia.

La verdad para Heidegger existe solo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra²², cuya lucha en la creación de la obra como desgarradura, ha de volver a asentarse en la tierra, que debe resaltar y emplearse como auto-ocultante²³. Mientras más solitaria esté la obra en sí afirmada en la forma, más finamente parecen disolverse todas las referencias con el hombre, entrando más sencillamente en lo manifiesto el empuje de que esta obra es, su esencialidad²⁴. Es precisamente lo que en la obra parece ser lo cósmico, lo que tiene de tierra la obra²⁵. Tierra que salta en la obra porque en ésta, es donde está la verdad, permitiendo con ello que del arte brote la verdad²⁶. Una verdad que se genera entre el alumbramiento y la ocultación, en la interacción del mundo y la tierra, cuya desgarradura es una necesidad inherente que se muestra como una necesidad inevitable, concebido como lo cósmico inserto en la tierra, una tierra sin ataduras que permite que brote la verdad. De manera que es el terreno abonado, la tierra, en la que emergen los procesos en sí mismos cuya interpretación es ninguna, tan solo dejar que fluyan desde la existencia.

La condición de cosa es tan ineluctable en la obra de arte que más bien habría que decir, la obra arquitectónica está en la piedra²⁷. Dando a conocer la obra otra cosa²⁸, revela otra cosa, es una alegoría es un símbolo²⁹. De modo que se pretende hacer patente, lo que la obra de arte tiene de cosa³⁰. Así, la mera cosa es este bloque de granito, es duro, pesado, extenso, macizo, informe, tosco, colorido, en parte mate y en parte brillante³¹. Todo lo enumerado, es posible notarlo en la piedra, cuyos caracteres significan algo que es propio de la piedra misma. La cosa misma tiene la entidad por sí misma, es decir, la obra de arte está en la cosa misma en cuanto que acontece en la existencia. Dejándola fluir y emerger de ella, adquiere todas las peculiaridades de la obra, pero en este caso, inserto de manera íntegra en la cosa, es decir, sin ser en sí misma más que un reflejo transparente de lo que acontece. Somos nosotros los que le concedemos como artísticas todas estas peculiaridades que están insertas en la cosa misma.

La música dodecafónica se muestra desde su dimensión original e inédita que surge en el instante a la existencia, con infinidad de cualidades que emergen y acontecen desde su propia naturaleza inherente, de modo que el solo estar manifiesto el sonido dodecafónico, tiene un sinfín de peculiaridades artísticas que pueden ser concebidas como una obra de arte, sin embargo, están constituidas en su propia esencia. Dejándose acontecer desde el devenir de la necesidad interna a través de su manifestación en unas disonancias que son parte integrante como un todo.

Hemos de dejarnos encontrar con las cosas sin intermediarios³², sin tener por qué pedirlo ni organizarlo de antemano. Dado que la cosa es para Heidegger perceptible mediante las sensaciones en los sentidos de la sensibilidad³³, es la forma la que determina la distribución de la materia³⁴. De modo que la obra de arte en su presencia autosuficiente se parece de nuevo, más bien a una mera cosa de crecimiento silvestre³⁵ y no obligada a nada. Sin embargo, el instrumento ocupa una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra³⁶, tratándose pues, de encontrar la esencia del arte, al poner en obra la verdad de lo existente³⁷. Las cosas son en sí mismas, no necesitan mediación para existir, tienen su propia entidad y se muestran tal cual son. Siendo la forma de la materia la que las distribuye, sin embargo, su esencia perdura aun adquiriendo diferentes modalidades o formas. Constituyéndose por lo tanto como autosuficientes.

4.2 Esencia efímera del arte

Nuria González en *Complejo atonal*, nos muestra que la expresión de lo transitorio y lo efímero pervive en la creación como única certeza que resiste al tiempo³⁸. «Pese a los esfuerzos por cercar la totalidad, el pensamiento y el arte de la segunda mitad del XIX ya vieron que ésta se escurría disuelta». Adorno hace del tránsito, la fugacidad y lo desplomado que acontece en la naturaleza, el núcleo de su búsqueda³⁹. La esencia efímera que persigue el arte es la que desmiente las pretensiones de unidad sistemática de una filosofía de la identidad. Cuya feliz reconciliación, se acaricia ante la naturaleza precisamente porque ésta lo desmiente como algo idéntico y unitario. En un lenguaje de la naturaleza que no le pertenece «ese consuelo engañoso, puro reflejo del deseo y de la añoranza». Una naturaleza que habla de una promesa rota, a través de un arte que se repliega ante lo que no se puede hablar, en una suma de elementos no definibles, disonantes, divergentes, siendo la imagen en negativo de la esperanza «el origen no puede ser buscado más que en la vida de lo efímero»⁴⁰. Lo transitorio y lo efímero está ausente del tiempo dado que forma parte de su devenir en el instante, sin ningún tipo de referente salvo el devenir mismo. Una esencia efímera que se encuentra en el arte, siendo precisamente dicha fugacidad la que le confiere entidad, frente a esa pretensión de supuesta unidad, el arte perdura desde su indefinición, imposibilidad de controlar ni cuantificar, desde la disonancia, lo divergente y contrapuesto.

Bloch en *El principio esperanza*, nos indica que en la música, el único tono fundamental que queda es el de la desesperación, desesperación temporal y efímera que refleja el callejón sin salida⁴¹. Mientras que Company Ramón en *Máscaras de carne*, nos habla de una búsqueda infructuosa de esa verdad huidiza⁴². Una desesperación resultado inevitable de lo temporal y efímero, desde un punto de vista estático y esencialista respecto a la consideración de lo fijo como asidero estable. Sin embargo, la existencia se moviliza a partir de su propio devenir inherente. Dado su fugacidad y con ella una verdad que escapa a un ser encasillada, siempre huidiza.

La naturaleza de la música dodecafónica es la fugacidad misma, su condición efímera que emerge a la existencia en el momento que acontece en el instante directamente, sin poder ser clasificada ni cuantificada, dado que carece de tonalidad, estratificación o jerarquías, así como de ritmos preconcebidos. Prevaleciendo la autonomía y atomización de los sonidos, cuya ausencia de estratificación y sí una preeminencia en su fugacidad, puede conllevar una

sensación de indefensión, ausencia, extrañeza, sin embargo, es todo ese mundo envolvente respecto a lo que parece no tener asidero alguno, lo que permite observar los sonidos en perspectiva en cuanto a que son acogidos a todos los niveles y espacios, configurándose nuevas estructuras donde no las había y propiciando una priorización de lo más ínfimo, dado que todo tiene preeminencia. Así como una gama de disonancias que vertebran la sonoridad y que acaecen por sí mismas en todos los espacios, permitiendo que todo se movilice y adquiera una nueva entidad no resuelta, que sin embargo adquiere su equilibrio a través de su aparente desequilibrio en este caso explícito y manifiesto, emergiendo su propia necesidad interior.

Notas

1 Heidegger (1987), p. 53.

2 *Ibid*, p. 53.

3 *Ibid*, p. 59-60.

4 *Ibid*, p. 60.

5 *Ibid*, p. 60.

6 *Ibid*, p. 63.

7 *Ibid*, p. 63.

8 *Ibid*, p. 63.

9 *Ibid*, p. 64.

10 *Ibid*, p. 65.

11 *Ibid*, p. 65.

12 *Ibid*, p. 65.

13 *Ibid*, p. 67-68.

14 *Ibid*, p. 75.

15 *Ibid*, p. 75.

16 *Ibid*, p. 75.

17 *Ibid*, p. 75.

18 *Ibid*, p. 80.

19 *Ibid*, p. 80.

20 *Ibid*, p. 81.

21 *Ibid*, p. 90.

22 *Ibid*, p. 99.

23 *Ibid*, p. 101.

24 *Ibid*, p. 103.

25 *Ibid*, p. 107.

26 *Ibid*, p. 118.

27 Heidegger (1960), p. 15.

28 *Ibid*, p. 15.

29 *Ibid*, p. 15.

30 *Ibid*, p. 15-16.

31 *Ibid*, p. 17.

32 *Ibid*, p. 20.

33 *Ibid*, p. 20.

34 *Ibid*, p. 22.

35 *Ibid*, p. 23.

36 *Ibid*, p. 23.

37 *Ibid*, p. 29.

38 González González (2009), p. 106.

39 *Ibid*, p. 565.

40 *Ibid*, p. 567.

41 Bloch (1980), p. 188.

42 Company Ramón (2018), p. 29.

4.3 La cosa misma, desde sí misma

Nuria González en *Complejo atonal*, considera que la atonalidad concede expresión a la cosa misma, lo que se traduce en una ampliación de la experiencia ordinaria gracias a la experiencia del objeto. Un diálogo sujeto-objeto, en el que las obras de Schönberg son comunicación en «el buen sentido», salvaguardia de los elementos expresivos en el lenguaje. «Lo aún no dicho», trasciende lo meramente contingente y particular para extraer un contenido universal, «el arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que le faltan las lágrimas»¹. La cosa misma en sí, no necesita nada para tener sentido, es autónoma al margen de cualquier interpretación, de modo que se produce un diálogo entre sujeto-objeto al margen de cualquier mediación en Schönberg, respecto a lo no dicho, permitiendo que aflore todo sin restricciones, es decir, el silencio y la ausencia se muestran desde su presencia, confiriendo entidad a todo objeto.

La voluntad para Nuria González de hacer hablar a la cosa misma hizo, que las últimas obras de Beethoven «no aparezcan tersas, sino llenas de surcos, casi hendidas, intentan apartarse de la dulzura y se resisten, agrias, ásperas, a ser saboreadas». Siendo la subjetividad iluminada por

la objetividad, mientras la materia resplandece en su movimiento y lo hace mostrando fracturas, grietas y desgarros. De manera que, en sus obras tardías, Beethoven asumió la imposibilidad de reconstrucción de la totalidad, ya no es posible la reconciliación proclamada, no se puede reconciliar en la imagen lo ya irreconciliable. De modo que la expresión cifrada y doliente de sus últimos Cuartetos, supura de las cicatrices trágicas abiertas en el espíritu del idealista². La cosa misma tiene todo tipo de condicionantes inherentes, tales como lo áspero y agrio, constituyendo un mundo de surcos constitutivos, formando fracturas, grietas y desgarros, connaturales de la cosa. Asumiendo Beethoven en sus obras tardías todo ese mundo a pesar de la aparente irreconciliación. Asumiendo, por lo tanto, la herida y el surco como una invitación para descubrir lo que acontece sin restricciones a pesar de supuesta seguridad de la totalidad.

El cambio, el movimiento y la variación, considera Nuria González que dinamizan el discurrir atonal, atento a las necesidades de la evolución del material³. En el que las obras atonales de Schönberg, se componen <<desde sí mismas>>, con una pulsación temporal concreta, de lo que <<crece junto>>. Se trata de composiciones <<desde lo musical mismo>>, donde las disonancias, la interválica, el ritmo o la textura, derivan de la composición interna⁴, <<el desgarró del expresionismo proviene de la irracionalidad orgánica>>. Hablando Adorno incluso de autoactividad en la composición. De manera, que la expresión nace del impulso orgánico del material⁵. Aunque lo creado adquiere autonomía con respecto al creador como conjunto enteramente orgánico, compuesto en sus más mínimas estructuras desde sí mismo, lo que Schönberg denomina la vida pulsional de las sonoridades⁶. El propio material tiene su discurrir orgánico, a partir de sus necesidades, es decir, desde sí mismas. Emergiendo desde lo musical mismo, la necesidad interior de la obra, permitiendo que el sonido emerja y aflore desde el desgarró directamente sin filtros ni mediaciones, en definitiva, su impulso orgánico.

Un discurrir que acontece en la música dodecafónica a raíz de dejar que fluya la necesidad interior inherente a la obra. Emergiendo de manera orgánica la obra dado que acontece en el instante directamente, sin mediaciones ni intermediarios, por lo que deja que aflore todo un mundo de grietas y desgarros presentes en la organicidad de la propia sonoridad a través de disonancias que se hacen eco de su pulsión interna, dejando que aflore ese mundo de cicatrices y fracturas connatural a la disonancia.

Notas

1 González González (2009), p. 113.

2 *Ibid*, p. 114-115.

3 *Ibid*, p. 117.

4 *Ibid*, p. 117.

5 *Ibid*, p. 117.

6 *Ibid*, p. 118.

5. Necesidad interior

5.1 Necesidad interior, impulso creador

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, observa que el artista no precisa de una base objetual, sino de un apoyo más «íntimo» que el propio Kandinsky denomina «necesidad interior». De este modo el creador, según Kandinsky, ha de construir su obra respondiendo al «principio de la necesidad interior», definido como «la fuerza espiritual en el arte». Se trata de un impulso creador que justifica cualquier manifestación artística, dado que no existe el «sonido feo» ni la «disonancia» externa en la música y la pintura. Así pues, en dichas artes, cualquier sonido y combinación de sonidos es bello (idóneo), cuando brota de la necesidad interior¹. Se trata de asimilar por parte del artista e interiorizar el propio proceso de la obra que se mueve a partir de la necesidad interior de la misma. Un proceso que tiene sus propios parámetros, los cuales configuran cada una de las partes de la obra desde el todo que lo constituyen. Una escucha interior, respecto a la pulsión interna de la obra, dejando que sea la propia obra la que muestre y manifieste su devenir.

Se alcanza para el pintor ruso, nos dice Díaz de la Fuente, la «composición pura», una obra artística creada según el principio de la necesidad interior, que sobrepasará los antiguos límites que la mimesis imponía al arte². Así pues, el objetivo es alcanzar la «composición pura», siguiendo los dictados de «lo espiritual», es decir, de la «necesidad interior», en aras de esa «expresividad» y del dictado de su «mundo interior»³. Es la propia necesidad o en este caso el mundo interior o espiritual, el que determina la propia composición, por lo que tan solo hay que abandonarse a su escucha y receptividad abierta y transparente, sin necesidad de mediación ni filtros, tan solo un dejarse fluir por dicha necesidad. Constituyéndose por sí misma la composición pura, desde sus parámetros inherentes.

García Laborda en *El expresionismo musical de Arnold Schönberg*, nos habla de la concentración en lo esencial y la necesidad interior, las dos características esenciales que Kandinsky atribuye a la pintura y a la música de Schönberg⁴. La necesidad interior, posibilitará el paso al dodecafonismo, marcado por esa necesidad de expresarse con un nuevo lenguaje⁵. Una necesidad interior que propicia el paso al dodecafonismo, dado que se configura dicha música como el terreno abonado en el que prospere y emerja dicha necesidad sin ser mediatizada ni filtrada, tan solo captada, escuchada y mostrada directamente. Necesidad interior que es la base y la esencia de Kandinsky.

Bloch en *El Principio esperanza*, nos dice que el sonido, cuya interioridad posee una relación subterránea con la exterioridad, no es solo tal exterioridad⁶. Para Adorno, el compositor nos revela la esencia interior del mundo, expresada desde la más honda sabiduría⁷. El sonido es una manifestación del proceso interno, es decir, la necesidad interior, aconteciendo por sí misma desde su propio proceso. Teniendo el compositor tan solo escuchar y ser receptivo internamente al propio proceso interno del sonido.

Nuria González en *Complejo atonal*, nos habla de que el arte concilia lo interno y lo externo⁸, en una expresión que nace de la escucha interior⁹, para quien consigue «lograr oírse a sí mismo». Adquiriendo lo interno una verdadera afinidad con la unidad del organismo artístico, en tanto que éste se articula como expresión múltiple, contradictoria, cambiante, viva, y en movimiento¹⁰. Un arte que se hace eco de sí misma, en cuanto a que sigue sus impulsos internos provenientes de la necesidad interior. Articulándose de forma múltiple, contradictoria,

cambiante y viva respondiendo todo ello a dicha necesidad interna, de modo que ese mundo aparentemente contradictorio tiene un trasfondo profundamente vinculante con una esencia aparentemente desequilibrado, pero inserta en el equilibrio inherente.

Schopenhauer considera que la música reproduce las agitaciones de nuestro ser más íntimo¹¹, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos. Al ser vivida desde la esencia de lo que acontece a partir de una intimidad que capta ese mundo íntimo conjugado desde las esencias que nos acerca a las ideas y permite que sea un reflejo de la voluntad sin el impedimento ni la mediación de los tormentos.

Una necesidad interior en la música dodecafónica que emerge desde su fuero interno y vertebrata los sonidos, dejando que afloren por sí mismos desde su propio devenir directamente sin mediaciones ni intermediarios. Configurándose todo un cúmulo de sonoridades que se adhieren a ese proceso sin mediación a través de las disonancias, que envuelven los sonidos adquiriendo textura y volumen. Dejando que sea la necesidad interna la que articule todo el proceso a partir de la escucha y el silencio.

5.2 El arte y la esencia

Ávila-Vásquez en *De la metafísica de la música en tiempos posmetafísicos o la música y el nihilismo*, advierte que sin ser la música otra cosa que la manifestación misma del mundo, el cifrado gemido del guerrero¹². Un gemido como el de Laoconte y sus hijos, hace patente <<todos los impulsos de nuestro ser más íntimo, pero separados de su realidad y lejos de su tormento>>. Siendo para Schopenhauer, la música <<que es una copia de la voluntad misma, representa lo metafísico de todo lo físico, la cosa en sí de todo fenómeno. Por lo tanto, podríamos igualmente llamar al mundo, música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo>>¹³. El gemido del Laoconte como la música hace patente y deja que emerjan los impulsos más íntimos, que gracias a la música encuentran un cauce en el que manifestarse libremente, expresando lo inexpressable y dejando que fluya el silencio a través de un gemido que muestra esa conexión íntima con la parte más ancestral de uno mismo.

La música dodecafónica a través de un sonido que emerge directamente de forma enfática y libre permite, que emerjan los impulsos más ancestrales e íntimos que recorren las partes más recónditas. Dejando que las vibraciones de las disonancias despierten, esos espacios angostos en los que vuelve a fluir el propio aliento.

Advierte Ávila-Vásquez en palabras de Schopenhauer, <<la música es el ejercicio oculto de la metafísica por parte de un espíritu, que no sabe que está filosofando>>¹⁴. Para Schopenhauer, la música es la manifestación misma del fundamento del mundo, pero al mismo tiempo lo único capaz de llevarnos a un estado de arrobamiento¹⁵. Ese ámbito que permite salir, por un instante fugaz, del círculo infernal de dolor y tedio, que es en última instancia, la vida. De no existir el fundamento último del mundo, la música sería su objetivación inmediata, como parece demostrar una época estridente como la nuestra, en la que todo deviene en humo. Schopenhauer asume la música desde un enfoque resueltamente metafísico, en tanto que la manifestación misma de la voluntad. Como la expresión de ese anhelo de vivir que para <<ser>>, sin tener otro camino que devorarse a sí mismo, *la voluntad de* nihilidad¹⁶. El espíritu se

manifiesta a través de la música, en la que ella misma deja fluir ese fundamento del mundo que nos trasporta a un arrobamiento. Dada su condición de captar las esencias y dejar que emerjan a través de unos sonidos que son la manifestación misma de la voluntad, cuyo origen es la propia nihilidad.

Rodríguez en *El mundo como arte: Una reflexión en torno a la estética de Schopenhauer*, nos dice que el contenido u objeto del *arte* [anota Schopenhauer en sus *Lecciones*], es aquello que permanece ajeno a, y es independiente de toda relación. Siendo lo propiamente esencial del mundo y el verdadero contenido de todos los fenómenos, aquello que no está sometido a cambio alguno y es conocido de una vez por todas como una verdad única¹⁷, en una palabra <<las ideas, que son la inmediata y adecuada objetivación de la cosa en sí>>. Un contenido del arte ajeno a toda relación, dado que se relaciona con el instante intemporal y emerge a partir de las esencias que capta, de manera que permite descubrir y transparentar ese mundo esencial de los fenómenos. En un proceso interno que no está sometido a los avatares de un mundo inmerso en su propia voracidad, sino que sin embargo deja que vibre un mundo de ideas insertas en sí mismo.

González García en *Filosofía y dolor*, nos muestra un arte, al mismo tiempo, obra divina y profundamente humana¹⁸ en cuanto que, a través de él, el hombre se convierte en artífice, creador y hacedor de un mundo <<nuevo>>. El arte, toma así la forma del conflicto trágico entre dos opuestas e igualmente legítimas necesidades, perteneciéndole en muchos aspectos la capacidad de expresar el sentido mismo de la existencia humana¹⁹. Así, en la creación de lo bello, el arte rompe el silencio del sufrimiento individual, lo traduce en la universalidad del lenguaje estético y lo transforma en algo visible y comunicable, instituyendo una realidad propia y una dimensión autónoma²⁰. Un arte nada solipsista, que comparte el espacio divino y humano donde el hombre adquiere un protagonismo, habiendo de plasmar a través del arte, el conflicto trágico entre los opuestos. Una existencia humana en la que el arte concilia lo universal y lo particular, dejando que aflore ese mundo individual a una esfera visible y comunicable.

Para Hegel, nos dice González García, lejos de separar al hombre de sí mismo, lo devuelve auténticamente a sí más allá del terreno de la simple accidentalidad y finitud²¹, en un fluir de las pasiones y de los sentimientos que el hombre atraviesa, donde la vida misma va asumiendo hasta el fondo el dolor y las contradicciones. Desde las cuales va emergiendo como infinita actividad creadora y productora en la conquista de una región más elevada, divina y auténticamente humana de la propia existencia²². Un asumir el dolor y las contradicciones de la vida, a partir de las cuales emerge lo más divino, manifestado en la propia existencia. Siendo precisamente esas contradicciones las que permiten descubrir ese mundo auténticamente humano que deja transparentar la parte más espiritual que palpita en él.

El arte, continua González García, como la facultad de llegar a las ideas, *eidos*, como las esencias universales de las cosas, en cuyo conocimiento, tanto el sujeto como el objeto son puros²³, es decir, están al margen de apetencias e intereses individuales. De manera que el sujeto conocedor intuitivo de las esencias, obra desvincularse de la particularidad con sus moldes espacio-temporales, con sus dolores e impulsos, accediendo así a la unidad pura de la idea²⁴. Artista que se instala en el mundo de la representación, desligado del mundo de la voluntad. Su genialidad artística, consistirá precisamente en ese predominio del conocimiento

intuitivo sobre la voluntad²⁵, que le hace perseguir fines objetivos, no intereses personales. Las esencias universales son captadas por el artista desde un conocer intuitivo, desvinculado de lo espacio-temporal. Dado que esa captación es intemporal, descubriendo ese mundo de esencias que se encuentra en lo particular y permitiendo que aflore su parte universal, sin que exista conflicto en ello sino un asumir su propia naturaleza.

Mientras más solitaria está la obra en sí afirmada en la forma, más parecen disolverse todas las referencias con el hombre²⁶, considerando Heidegger, que entra más sencillamente en lo manifiesto, y con ello, el empuje de ser considerada la obra más esencialmente. La manifestación de la obra como lo cósmico, en cuanto a lo que la obra tiene de tierra, es una tierra que salta en la obra, dado que en ésta es donde se encuentra la verdad²⁷. La obra rezuma la tierra de la que procede, adquiriendo un ámbito y peculiaridad desde lo cósmico. Permitiendo con ello que aflore la parte más ancestral de la obra, conectada consigo misma y tomando esa textura delicada y entrañable que otorga la tierra.

Las disonancias y los amplios intervalos se derivan para Adorno, de la interna composición de toda música de Schönberg²⁸. Siendo lo central, el dominio de la contradicción de la esencia y la apariencia²⁹, habiendo de hacerse esencia, no un mero adorno, sin embargo, la esencia tiene que salir a luz, dejando de ser un rígido esqueleto revestido por la música, configurándose como concreta y manifiesta en los más sutiles rasgos. Esa contradicción entre esencia y apariencia sale a la luz, de manera que esa supuesta parte más rígida emerge en sus rasgos más esenciales sin por ello perder textura ni vitalidad. Adquiere entidad en cuanto que emerge de entre las tinieblas de lo rígido y asume su propio dinamismo, desde un fluir que acontece desde las profundidades de lo más esencial y deja que se manifiesten los más sutiles rasgos.

Schönberg denomina <<subcutáneo>>, nos dice Adorno, a la estructuración de los diversos acaeceres musicales particulares³⁰, cuya estructuración es un momento irrenunciable de una totalidad consistente en sí misma. Lo <<subcutáneo>> rompe la superficie, se hace manifiesto y se afirma con independencia de toda forma estereotipada³¹. Lanzándose lo interno hacia afuera³². Dejando fluir la parte más ancestral hacia fuera y permitiendo que emerja hacia la superficie ese mundo que tiene su propia entidad, adquiriendo el protagonismo y la fuerza tan solo desde un dejar que acontezca desde sus peculiaridades lo que tiene su propio palpito, tomando su propia textura.

El concepto, nos dice Schopenhauer, tanto aquí como en todas las regiones del arte, es estéril. Dado que el compositor nos revela la esencia interior del mundo³³, expresado a través de la más honda sabiduría, en un lenguaje que su razón no comprende. Todo concepto está cargado por un cúmulo de connotaciones y abstracciones que en nada tienen que ver con esa honda sabiduría que revela el compositor. Es a través de su sensibilidad como el compositor desarrolla ese espacio que nos revela la esencia interior del mundo, manifiesta en los detalles más aparentemente anodinos pero que muestran ese lenguaje más allá de la razón.

Zúñiga en *Pensar la nada*, nos muestra que es la voluntad, la única esencia energética de la naturaleza³⁴. Esencia que, en el caso de la apariencia para Hegel, está lejos de ser cualquier cosa, por el contrario, constituye un momento esencial³⁵. Una naturaleza que tan solo es posible captar a través de las esencias, de manera que toda manifestación de la misma se remite en cualquier caso a su esencia al margen de la manifestación o forma que adopte. Requiere por lo

tanto de una captación en perspectiva, desde una postura abierta en la que se pueda vislumbrar y observar su origen.

5.3 La universalidad de la obra de arte

El arte es para Hegel, la forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta, dado que puede para realizarse, adoptar otras formas³⁶. El origen de la obra, de arte se encontraría en la libre actividad de la imaginación³⁷, encontrándose el espíritu a sí mismo, en los productos del arte³⁸. Sin embargo, el arte se ha convertido para nosotros en objeto de representación, sin existir esa proximidad, esa plenitud vital o esa realidad que tenía en la época de su florecimiento, entre los griegos³⁹. El espíritu se manifiesta en el arte en la medida en que dicho arte permite que el espíritu se encuentre a sí mismo. Un arte que va más allá de la representación, mostrando ese mundo interno de esencias particulares que son la plasmación de lo universal que hay en lo particular.

Lo que buscamos en el arte, nos dice Hegel, es la verdad⁴⁰. Siendo el más alto destino del arte, constituirse como el modo de expresión de lo divino, de las necesidades y exigencias más elevadas del espíritu⁴¹. Es La obra de arte, incapaz de satisfacer nuestra última necesidad de lo Absoluto⁴². Un arte que, aun expresando las más altas exigencias del espíritu, se muestra incapaz de satisfacer las necesidades de lo absoluto, dado que el arte muestra ese espíritu manifiesto en lo particular que remite al absoluto, sin por ello agotar dicho absoluto. Plasmación inequívoca del universal en sí mismo, pero sin una absolutización del universal.

Un arte que para Hegel informa al hombre acerca de lo humano, despertando sentimientos adormecidos, y poniéndonos frente a los verdaderos intereses del espíritu⁴³. Se dirige al hombre, a sus sentidos, habiendo de poseer una materia sensible⁴⁴. Obra de arte que tiene un carácter de universalidad⁴⁵, de objetividad. Así pues, al contemplarla, he de poder hundirme en ella, hasta olvidarme de mí mismo. Asumir las condiciones de universalidad de la obra de arte, captando su objetividad más allá de mí mismo, dado que es un universal que la obra adquiere sin nuestro protagonismo, a raíz de dejar que se muestre, por lo que el olvido de sí mismo se hace fundamental para dejar que la obra de arte se geste desde sí misma.

Libre como el pájaro que canta en el aire, nos dice Hegel, el hombre, exterioriza lo que yace en el fondo de su fresca naturaleza humana⁴⁶, se patentiza a sí mismo en esta exteriorización y conquista el reconocimiento ajeno. Es, el impulso a manifestarse frente al sentimiento de sí mismo, lo que se desarrolla en el arte bello. El hombre permite que aflore lo que lleva dentro de sí. Como el reflejo de lo universal que a través de lo particular adquiere una entidad en la que verse uno a sí mismo, sin mayor mediación que hacerse eco de lo universal que lo habita.

Hegel considera el origen subjetivo del arte⁴⁷, el hecho de que el individuo haga de sí mismo otra cosa revela de esta manera, el carácter universal impreso en él. Un carácter universal que está más allá del propio individuo, aunque adquiere esa entidad particular, pero en tanto que reflejo de lo universal. De modo que a medida en la que el ser humano se encuentre más a sí mismo, muestra más fielmente ese universal que lo habita, por lo que dicho encuentro es el descubrimiento de su propio universal.

5.4 Ritmo interno

Company Ramón en *Máscaras de carne*, nos indica que la narración es estructurada por dos grandes segmentos en Ingmar Bergman, siempre en función de un relato interior, donde confluyen los deseos, pasiones, enfrentamientos, sexo, y a la vez, encuentros de cariño y afecto, que hacen presente u ocultan la verdad o la mentira, en definitiva, lo que constituye la máscara de la persona, <<el factor de tiempo y espacio debe ser secundario. Un segundo debe poder extenderse durante un largo periodo de tiempo y contener un puñado de réplicas esparcidas sin coherencia>>. Actores que se desplazan de la habitación, sin tiempos muertos ni escenas de relleno, eliminándose así, el concepto de tiempo⁴⁸. Máscaras de la persona que en definitiva se constituyen como transparentes, dejando traslucir ese mundo de deseos y pasiones, aunque sea de una manera fugaz y velada, pero que sin embargo adquiere un profundo sentido en el espectro en el que se configura y manifiesta. A modo de pincelada interna que nos da una perspectiva de lo que está aconteciendo en la profundidad.

Un tiempo y espacio que en la música dodecafónica se diluyen, dado que la sonoridad emerge en un instante directamente sin filtros ni mediaciones, cargado de sentido interno y autonomía. En una atomización del sonido desde su propia entidad, creando una atmósfera que elude un determinado espacio o tiempo, por lo que se genera un tiempo interno a raíz del contacto inherente con la necesidad interior. Desde un proceso que se despliega a partir de las disonancias, que generan un mundo lleno de sentido desde lo más minúsculo, dada la relevancia del más mínimo detalle dada la ausencia de jerarquías.

Company Ramón pone el énfasis en lo que, para Bergman, referido a *Persona*, donde son los ojos, la tez, los labios..., los que transmiten y hacen visible lo que no se ve, el interior, lo espiritual, eso que llamamos alma, persona, el relato ambiguo del ser y del existir. Unos rostros, miradas, gestos, máscaras que ocultan y a la vez descubren. Formas que conducen el relato, para crear ritmos interiores <<hay muchos realizadores que olvidan que el rostro humano, es el punto de partida de nuestro trabajo. Debemos recordar que el más bello medio de expresión del actor es su mirada>>⁴⁹. Dando énfasis a una mirada que no mira tan solo, sino que está plasmando y manifestando todo un mundo interno lleno de contradicciones y luchas que se muestran y manifiestan desde la sutileza de un pequeño gesto, movilizándolo todo un conglomerado de vivencias internas que buscan un asidero infructuoso en un espacio que les es extraño y que sin embargo siguen en esa búsqueda incansable.

Liv (Elizabeth) y Bibi (Alma), en *Persona*, son su objeto fotográfico para captar de forma transparente la tensión y el diálogo entre su piel y su entraña, entre su mundo interior y sus manifestaciones⁵⁰. Todo un mundo que emerge desde lo sutil y delicado y muestra una profundidad llena de ternura y magia a través de las miradas y gestos más nimios y que sin embargo están cargados de una enorme fuerza expresiva.

La música dodecafónica genera ritmos interiores en los que el silencio y la escucha son los protagonistas, cuyo relato se basa en hacerse eco de esa escucha interna de la necesidad interior. La cual va generando todo un mundo de contrastes, contradicciones y contrapuntos a partir de la plasmación de las sonoridades que se van gestando desde la emergencia de las disonancias, resultado de la captación interna del propio proceso que va fluyendo por sí solo desde un dejar que se manifieste lo latente.

Notas

- 1 Díaz de la Fuente (2005), p. 55-56.
- 2 *Ibid*, p. 56.
- 3 *Ibid*, p. 67.
- 4 Laborda (1989), p. 66.
- 5 *Ibid*, p. 86.
- 6 Bloch (1980), p. 177.
- 7 Adorno (2002), p. 43.
- 8 González González (2009), p. 122
- 9 *Ibid*, p. 383.
- 10 *Ibid*, p. 391.
- 11 Schopenhauer (2018), p. 50.
- 12 Ávila-Vásquez (2015), p. 24.
- 13 *Ibid*, p. 24.
- 14 *Ibid*, p. 24.
- 15 *Ibid*, p. 34.
- 16 *Ibid*, p. 35.
- 17 Rodríguez (2011), p. 98.
- 18 González García (2010), p. 222.
- 19 *Ibid*, p. 222.
- 20 *Ibid*, p. 231.
- 21 *Ibid*, p. 231.
- 22 *Ibid*, p. 231.
- 23 *Ibid*, p. 291.
- 24 *Ibid*, p. 292.
- 25 *Ibid*, p. 292.
- 26 Heidegger (1978), p. 103.
- 27 *Ibid*, p. 107.
- 28 Adorno (1962), p. 162.
- 29 *Ibid*, p. 163.

30 *Ibid*, p. 163.

31 *Ibid*, p. 163.

32 *Ibid*, p. 163.

33 Schopenhauer (1983), p. 206.

34 Zúñiga (2007), p. 31.

35 Hegel (1986), p. 40.

36 *Ibid*, p. 21.

37 *Ibid*, p. 29.

38 *Ibid*, p. 34.

39 *Ibid*, p. 35.

40 *Ibid*, p. 41.

41 *Ibid*, p. 44.

42 *Ibid*, p. 45.

43 *Ibid*, p. 58.

44 *Ibid*, p. 87.

45 *Ibid*, p. 89.

46 Hegel (1986), p. 419.

47 *Ibid*, p. 419.

48 Company Ramón (2018), p. 67.

49 *Ibid*, p. 69.

50 *Ibid*, p. 71.

6. El silencio

6.1 El silencio, la veracidad expresiva

Nuria González en *Complejo atonal*, nos indica que la verdadera música es aquella que toma por criterio su exigencia extrema, el silencio¹ <<hemos de mirar cara a cara la posibilidad del enmudecimiento>> (Adorno). En el acercamiento el yo vociferaba, desposeído de palabra, a través de una objetividad agitada, sacudida, despertada e incapaz por sí sola de decir nada. Como en el lamento del Doktor Faustus, la esperanza se cifraba más allá de la desesperación, en la trascendencia del desconsuelo². La música se basa en el silencio, en dejar que dicho silencio emerja desde su necesidad interior, encontrando los parámetros y formas en los que vaya adquiriendo dicho silencio una determinada textura. Son dichas formas las que se manifiestan y muestran en definitiva ese nihilismo y nada de la que proceden. Configurándose las formas de modo que sean un fiel reflejo y transparencia de lo que está aconteciendo en el proceso interno.

El silencio, nos dice Nuria González como manifestación más próxima a la categoría de veracidad expresiva. En la que el sujeto, que <<ya no puede hablar inmediatamente>>, debe sin embargo hablar a través de su dañada y alienada configuración. La articulación no debe agotarse en la mera vivencia casual de las impresiones, con el alarido del individuo particular que protesta contra las formas tradicionales adultas. Un arte, que demuestra validez como <<disolución del yo en una unidad superior>>, esa transmutación de lo ultrasubjetivo, en un grito de la humanidad que para Adorno reside la veracidad del Expresionismo³. Un silencio que en modo alguno nace del inmovilismo, sino del reconocimiento de su vivencia interna llena de conflictos, contradicciones y luchas, pero que, sin embargo, deja que perdure esa serenidad interna resultado de captar los procesos inherentes resultado de una escucha de la necesidad interior que articula su devenir.

Silencio que es especialmente significativo en la música dodecafónica, dado que es la base respecto a la receptividad de lo que pasa en unos sonidos que emergen desde sí mismos directamente, sin parámetros prefijados inicialmente. Por lo que es el silencio y la receptividad el terreno abonado inevitable para que aflore ese mundo interno lleno de sentido y profundidad y se manifieste a través de las disonancias sin que ello genere ningún tipo de disociación, todo lo contrario. Formando parte de su naturaleza ese mundo de contradicciones, luchas y enfrentamientos, a través de un contrapunto que muestra constantemente ese hilo conductor que se manifiesta a través del silencio y la escucha, configurándose una serenidad que encauza y alimenta un desequilibrio lleno de equilibrio interno.

Company Ramón en *Máscaras de carne*, nos muestra un Ingmar Bergman que se plantea el inevitable silencio. <<¿Qué hacer con el recuerdo? No sabemos, pero, pese al parloteo infinito, por último, siempre vence el silencio>>⁴. Bergman parece tener muy claro la fuerza del silencio, dejando que todo esté al servicio de ese dejar que fluya el silencio a través de las palabras, las miradas y los gestos. De modo que todo impulso por ínfimo que sea es resultado de una escucha y receptividad interna, de tal manera que el más mínimo gesto tiene un profundo sentido lleno de fuerza y carácter, tan solo en un dejar que fluya esa escucha atenta de lo que acontece en la delicadeza y lo sutil.

En *Persona* de Bergman, nos dice Company Ramón, es el silencio de Elizabeth y la palabra de Alma con sus monólogos, los que estructuran y llevan a cabo los ejes del relato⁵. Elizabeth se aísla del mundo en el que vive, en un silencio verbal absoluto, dado que teme definirse a sí misma. Mientras que Alma, pierde su seguridad personal y se encuentra por interacción con Elizabeth —transferencias— en esa misma situación. Bergman penetra en el valor de la palabra no dialogada, no contestada, y la convierte en imagen, pero sin abandonar el valor que posee la palabra⁶. Una palabra no dialogada, no contestada, llena de un sentido interno basado en la escucha sutil y delicada de lo que acontece en lo más nimio. Prevaleciendo esa comunicación íntima que va más allá de las palabras y crea una atmósfera de complicidad tan especial, que el más mínimo gesto adquiere un sentido profundo que reverbera en cada uno de los personajes, sin otro camino que la receptividad, la escucha y el silencio.

6.2 El silencio y la escucha

Company Ramón en *Máscaras de carne*, considera el subrayar la presencia del silencio que mantiene Liv (Elizabeth) en todo el filme *Persona* y que marca constantemente los ritmos de los monólogos de Bibi (Alma). Silencio frente a monólogo. Liv es la mejor espectadora del papel de Bibi, y el acicate en el desarrollo de su personaje. El rostro de Liv, su silencio, su mirada, son el mapa interior y exterior de todo lo que sucede⁷. Es posible extraer de esos silencios latentes y permanentes, un mundo de sentidos y significaciones que van mucho más allá de cualquier expresión hablada, hasta el punto, que la complicidad entre Liv y Bibi, permanece en un espacio íntimo y profundamente comunicativo, en el que se produce un constante trasvase de información sutil entre ambas que llena de sentido la escena a través de un silencio generador de atmósferas.

A Bibi Andersson, nos dice Company Ramón, además de su rostro, su cuerpo y sus movimientos en escena hay que sumarle la presencia continua de su palabra en los largos monólogos, la tensión de una palabra que busca la respuesta y que solo recibe el silencio⁸. De modo, que, para valorar su interpretación, hay que reparar en su voz con todos sus registros y tonalidades, matices que definen y configuran el lugar privilegiado que tiene en el film, la palabra pronunciada para ser ante todo un relato. Palabra-comunicación y palabra-imagen, que ponen de manifiesto pasiones y deseos frustrados, confesados unas veces de forma consciente y otras desde el inconsciente. La complicidad entre ambas se muestra en la delicadeza de mostrarse la palabra en su textura, de modo que las distintas cadencias de la misma, esa forma delicada y sutil de mostrarse indican ese mundo que aflora desde el silencio y la escucha. Dejando entrever todo un mundo subterráneo lleno de ausencias. Ausencias que luego van cobrando sentido en los matices ínfimos.

6.3 La atmósfera

Company Ramón en *Máscaras de carne*, considera que la composición, atiende escrupulosamente el encuadre, el enfoque y la adecuada perspectiva. Es con estos elementos como se consiguen atmósferas lo más cercanas al naturalismo, en un uso de la luz, tanto para crear atmósferas de un lugar (escenario) o de un ambiente, como crear atmósferas de un momento, incluso para subrayar las expresiones de un rostro⁹. Todo un mundo al servicio de una comunicación profunda y entrañable, en la que la atmósfera se constituye a partir de una determinada luz, el lugar, un encuadre, un ambiente, es decir, todo un cúmulo de elementos con la intención de propiciar el silencio y la escucha. De manera que el más imperceptible gesto o movimiento tenga una repercusión a todos los niveles.

Un plano de la habitación nos dice Company Ramón, en *Persona* de Bergman, que recoge un frontal de cortinas blancas con dos puertas. <<Alma parece dormirse en su habitación. Elizabeth en camisón blanco entra por la puerta derecha, se acerca hacia la cama –sonidos como de sirena de barco—mira a Alma y sale por la puerta. De inmediato Alma se incorpora. Vuelve Elizabeth. Alma se levanta de la cama y se entrelazan en un abrazo. A partir de un plano largo, con una escenografía de la habitación y una iluminación que pueden insinuar una situación onírica. Desde una estridente música electrónica, que acompaña el primer plano de las dos caras en semioscuridad, en donde Elizabeth acaricia el rostro y el cuello de alma, posando sobre él sus labios hasta que la imagen se cierra en negro>>¹⁰. Todo un mundo de acciones y reacciones desde

el silencio y la complicidad que inciden en una comunicación profunda entre ambas actrices, resultado de una comprensión interna en la que prevalece la escucha interior de ambas, captando lo que está aconteciendo a cada instante, de manera que se hacen eco de ello internamente. Propiciando su manifestación en el más mínimo gesto, de todo un mundo proveniente de un proceso interno de escucha y silencio.

Company Ramón, nos muestra a través de Alma que vuelve a su conciencia de realidad, rompiendo con su actuación y desembocando en una fuerte crisis, gritando la vergüenza de lo sucedido. Música no diegética, que golpea con un fuerte chasquido de piano, subrayando la violencia de la representación. La secuencia termina con una pantalla en blanco vibrante y sostenida como si pretendiese que el espectador borre y destruya lo que ha visto¹¹. Ese silencio sonoro está manifestando constantemente, todo un mundo de contradicciones y luchas en los personajes, que les está movilizandando internamente y que es la base de todo un mundo de reacciones aparentemente imperceptibles pero con un profundo sentido y significado.

Rius en *Adorno y Sartre: La estética del compromiso*, considera que es para Adorno una celebración, el que la música de Schönberg logre «una atmósfera expresiva sustraída a la reproducción de sentimientos humanos», y más que ninguno, los del propio artista. La paradoja solo se elimina, al advertir que la propia obra es *expresión en sí*, «este desgarramiento amarillo del cielo por encima del Gólgota *el Tintoreto* no lo eligió para *significar* la angustia, ni tampoco para *provocarla*, es angustia y cielo amarillo al mismo tiempo. No es cielo de angustia, ni cielo angustiado, es una angustia hecha cosa»¹². Hay un manifestar ese desgarramiento mismo, directamente, sin filtros ni apoyaturas, de manera que emerja lo acontecido desde sí mismo sin mediación alguna, así la angustia se patentiza desde la angustia misma. Viviendo el acontecer de dicha angustia. No se trata por lo tanto de manifestar ni mostrar, sino de vivir intensamente.

Bergman en *Linterna mágica*, muestra esa atmósfera desde la agonizante luz, esa canción que recorre nuestros rostros, una tormenta de nieve y una ciudad a oscuras. «Callamos para escuchar, las voces se mueven haciendo suaves arabescos, la tormenta retumba. En las calles no hay alumbrado que elimine la incierta, la agonizante luz del día que va desapareciendo cada vez más deprisa. La canción recorre nuestros sentidos, nuestros rostros se difuminan. El tiempo ha cesado de existir, ahora estamos aquí dentro, hundidos en las profundidades de un mundo que existe siempre, que tenemos al alcance de nuestras manos. No necesitamos más que un madrigal, una tormenta de nieve y una ciudad a oscuras para vernos envueltos en un ámbito que es bien conocido, a pesar de que nos lo imaginamos tan inalcanzable». En nuestra profesión jugamos todos los días con el tiempo, lo alargamos, lo acortamos, lo suprimimos. Ocurre de una manera natural, sin que dediquemos un pensamiento al fenómeno. El tiempo es frágil, una construcción superficial, ahora desaparece totalmente¹³. Un tiempo que acontece en el instante intemporal, dejando entrever ese mundo que acontece en el que los más mínimos detalles crean una historia llena de profundidad y sentido, gestando un ritmo y tiempo interno, que adquiere todo su sentido y significado en lo sutil y delicado.

En la música dodecafónica, la atmósfera se gesta por sí misma a raíz de la captación de la necesidad interior inherente a la sonoridad, propiciando todo un mundo que va adquiriendo sentido desde la escucha y la receptividad. Dejando que fluyan por sí mismas las disonancias en toda su amplitud sin restricciones, generando un mundo lleno de texturas, contrastes y luchas,

propiciando la percepción de una atmósfera viva, llena de fuerza que deja entrever constantemente ese mundo en el que la tensión interacciona con la tranquilidad, y el sonido con el silencio, en un juego de contrapuntos cuya visión generada es la de la serenidad. Una serenidad llena de contradicciones y contrastes, pero que en modo alguno altera ese proceso interno e inherente de sosiego.

Bergman en *Linterna mágica*, nos muestra la expedición del rey Lear a través del sol, la oscuridad impenetrable. <<Nuestra expedición cruza el campo, el calor quema y nosotros sudamos. De pronto el sol cae como una piedra al rojo, la oscuridad es impenetrable y nosotros nos damos cuenta de que estamos en un tremedal sobre profundidades insondables. Días y días, esto es un instante de verdad, un punto de apoyo, por fin, ahora podremos actuar con serenidad y método. Desde aquí hasta allí hay dos metros y diecisiete centímetros, lo apuntamos. Mejor que lo volvamos a medir. Ahora son catorce mil metros>>¹⁴.

Aludiendo Bergman en *Linterna mágica*, a esos momentos de niñez, donde prevalecen los recuerdos de esos troncos que huelen a corteza y resina, el río con sus alisos y abedules, el sordo murmullo, el sordo murmullo. <<Desde la niñez el río ha existido siempre en mis sueños, negro y con sus remolinos como el pozo de Gradan bajo el puente del ferrocarril, con troncos que huelen a corteza y a resina, girando lentamente en la fuerte corriente. Del fondo surgen afiladas y amenazantes piedras bajo el cantarín espejo de la superficie. El cauce del río, profundamente hendido entre las altas márgenes en las que arraigaban delgados alisos y abedules. El agua que se enciende con el sol durante unos instantes para apagarse al momento y quedarse más negra que antes. El incesante movimiento hacia el recodo. El sordo murmullo. En ocasiones nos bañábamos en la orilla del río, íbamos por el abrupto sendero que bajaba desde <<Varoms>>, cruzando el terraplén del ferrocarril y la carretera, pasando por la pradera de los Berglund y descendiendo por la cuesta que, por nuestro lado, era bastante suave. Había en la orilla una almadía amarrada desde la que se podía saltar. Una vez fui a dar debajo de la almadía y no podía salir. No me asusté lo más mínimo, abrí los ojos para ver las ondulantes plantas acuáticas, mis propias burbujas de aire, la luz del sol que iluminaba lo marrón, los pequeños albuques que había entre las piedras hundidas en el fango del fondo. Me mantuve inmóvil y fui desapareciendo lentamente. Después no recuerdo nada más excepto que estaba tendido sobre la almadía vomitando agua y flemas mientras todos hablaban al mismo tiempo>>¹⁵.

Notas

1 González González (2009), p. 106.

2 *Ibid*, p. 107.

3 *Ibid*, p. 112-113.

4 Company Ramón (2018), p. 57.

5 *Ibid*, p. 62.

6 *Ibid*, p. 62.

7 *Ibid*, p. 70.

8 *Ibid*, p. 70.

9 Ibid, p. 70-71.

10 Ibid, p. 83.

11 Ibid, p. 87-88.

12 Rius (2007), p. 99.

13 Bergman (2018), p. 274.

14 Ibid, p. 275.

15 Ibid, p. 285-286.

7. Compositor existencial y dialéctico

7.1 Compositor existencial fenomenológico. Sonido fenomenológico

Husserl en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, nos habla del punto-sonido en su absoluta individualidad para Husserl, es mantenido fijo en lo que hace a su materia y a su lugar de tiempo. El sonido, cada punto de ahora del sonar y decaer siempre nuevos tiene, su material de sensación y su aprehensión objetivamente. Sonido que se ofrece como sonido de una cuerda de violín que se ha pulsado. Si de nuevo hacemos abstracción de la aprehensión objetivamente y dirigimos la mirada al puro material de sensación, se trata, según su materia, de, una nota do ininterrumpida, de cualidad y timbre invariados, de intensidad quizá fluctuante¹. Este contenido, puramente como contenido de sensación, tal y como subyace a la percepción objetivamente, está extendido, cada ahora tiene su contenido de sensación, cada ahora distinto, uno individualmente distinto, por más que su materia sea exactamente la misma. Absolutamente el mismo do ahora y más tarde es igual para la sensación, pero individualmente es uno distinto. La materia es la misma materia, el lugar de tiempo, el mismo lugar de tiempo, solo el modo de darse ha cambiado². El ahora del sonar del sonar y decaer son siempre nuevos, de modo que cada ahora es distinto, disociándose de su materia que perdura. Dando énfasis al cambio que acontece en la forma de mostrarse. Por lo que se da una mayor relevancia al hecho que se está produciendo cuyo momento se renueva constantemente, sin una visión estática sino dinámica de lo que es móvil en sí mismo. Pese a las sensaciones de continuidad siempre se produce de manera nueva y renovada, aludiendo así a la captación del instante en su dimensión atemporal.

Todo objeto individual, nos dice Husserl, dura necesariamente, es decir, el objeto está en el tiempo de forma continuada y es lo idéntico de este continuo estar en el tiempo, que a la vez puede considerarse como suceso³. Desde una visión de lo que está aconteciendo en la instantaneidad, de modo que aparece constantemente, renovándose a pesar de ese supuesto estatismo, mostrando un fluir que se gesta continuamente, propiciando una visión de ruptura y renovación en la que ha de vivirse la realidad que acontece a cada instante.

El tiempo inmanente para Husserl, se objetiva en un tiempo de objetos, constituidos en apareceres inmanentes, merced a la multiplicidad de los contenidos de sensación como unidades de tiempo fenomenológico⁴ —o en la multiplicidad fenomenológico- temporal de aprehensiones de estos contenidos. Así, la cosa se constituye en el decurso de sus apareceres,

los cuales se forman como unidades inmanentes en el flujo de las impresiones originarias. La cosa que aparece se forma porque en el flujo originario se genera en unidades de sensación y aprehensiones unitarias, es decir, conciencia ininterrumpida de algo, sucesión continuada de algo que es uno y lo mismo⁵. Dándose énfasis en esa conciencia ininterrumpida, de modo que todo se produce a cada instante, sin mediar ningún tipo de filtro a ningún nivel, captando directamente lo que acontece tal cual sucede. Una captación que nos acerca a la vivencia del instante desde una óptica intemporal en cuanto a que se da prioridad al hecho en sí, sin ningún tipo de apoyaturas, dejando que tenga su proceso desde sí mismo.

Es la dimensión fenomenológica del sonido, la que tiene un mayor eco en la música dodecafónica, al captar el sonido directamente sin intermediarios ni mediaciones, dejando que aflore por sí mismo en toda su dimensión, en lo que se ha denominado sonido fenomenológico. Ha conllevado la figura del compositor fenomenológico, dejando que el sonido tenga su proceso sin ningún tipo de interferencia, todo lo contrario, se pretende que esa crudeza y fuerza del sonido en sí mismo adquiera todo su sentido y tenga sus repercusiones, sin mitigar en modo alguno el proceso inherente.

7.2 Conciencia subjetiva y tiempo. Música y fenomenología

Husserl en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, nos habla de la observación de cómo se relaciona el tiempo en la conciencia del tiempo, como tiempo objetivo, con el tiempo real. Estudiando las condiciones subjetivas de posibilidad, de una intuición de tiempo y de un auténtico conocimiento del tiempo. Lo que admitimos, no es la existencia de un tiempo del mundo o la existencia de una duración de las cosas, sino el tiempo que aparece, la duración que aparece como tal. Un tiempo que existe pero que no es el tiempo del mundo de la experiencia, sino el tiempo inmanente del curso de la conciencia. La conciencia de un suceso sonoro, de una melodía que estoy ahora mismo oyendo, muestra una sucesión, de ello tenemos una evidencia⁶. Concibiendo el tiempo respecto a la conciencia como tiempo objetivo real, respecto a la intuición del tiempo y el auténtico conocimiento del tiempo, de manera que percibimos el tiempo en cuanto a lo que acontece en sí mismo, sin elucubraciones ni ideaciones. Captando los sucesos que se dan en el tiempo, respecto al suceso mismo sin ver un tiempo añadido o cronológico que nos sacasen de la perspectiva del hecho.

Considera Husserl que buscamos hacer claridad sobre el a priori del tiempo, explorando la conciencia del tiempo y sacando a la luz su constitución esencial, así como poniendo de manifiesto los contenidos de aprehensión⁷. En una conciencia que está en constante mudanza, el sonido-ahora dado en persona, muda continuamente a algo que ha sido⁸ (muda conscientemente, cambia <<en>> la conciencia), un sonido-ahora siempre nuevo, que releva continuamente al que ha pasado a la modificación. Cuando la conciencia del sonido-ahora pasa a retención, esta misma retención viene a ser por su parte un ahora, en una existencia actual⁹. Un sonido-ahora que nos hace tomar conciencia del instante en una existencia actual. Así, cualquier tipo de elucubración, pasa a un segundo plano dado la prioridad de lo que está aconteciendo en el instante, que adquiere una prioridad absoluta. Respecto a la sucesión de ahora que nos llevan a la captación de un tiempo que sucede continuamente y nos remiten a la atomización del tiempo respecto a su visión completamente nueva y renovada momento a

momento, sin perdernos en procesos abstractivos que nos llevarían a captar un tiempo pasado y mental.

En el análisis fenomenológico, no cabe hallar el más mínimo rastro de tiempo objetivo, dado que el <<campo temporal originario>>, no es un fragmento del tiempo objetivo. El ahora vivido, no es tomado en sí mismo como un punto del tiempo objetivo. Dado que el espacio objetivo como el tiempo objetivo, y con ellos el mundo objetivo de las cosas y de los sucesos reales, son sin excepción trascendencias tal que el espacio fenoménico, tal que la realidad fenoménica espacio-temporal o la figura espacial y temporal que aparece¹⁰. Un ahora vivido que nos remite constantemente a la existencia respecto a la captación del instante. Situándose más allá del denominado tiempo objetivo, en este caso se trata del tiempo vivenciado y sucedido cuyos sucesos son los que van determinando un tiempo que acontece internamente desde la vivencia directa del instante.

Es el sonido-ahora siempre nuevo de la música dodecafónica y la captación del instante en la existencia, el que propicia un tiempo interno que emerge desde ese estar ahí el sonido, emergiendo directamente sin filtros ni intermediarios. Llevando a cabo un proceso fenomenológico en cuanto a la captación de el tiempo que se da continuamente, en una sucesión de sonidos-ahora siempre renovados.

7.3 Compositor dialéctico

Sergio Rojas en *Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Theodor Adorno*, nos dice que la elaboración del concepto de compositor dialéctico es llevada a cabo por Adorno, en un texto del mismo nombre fechado en 1934 y dedicado al estudio de Schönberg, <<el compositor no alardea ya de ser el creador de su material, pero tampoco obedece a la regla, dada de antemano, de ese material>>. El proceso, cuyo signo es la emergencia de la materialidad musical, se prepara y desarrolla en la historia misma de la música, hasta llegar al momento en que la oposición –o, mejor dicho, la contradicción entre el sujeto y el objeto¹¹ - opera y se inscribe en el trabajo mismo del compositor. Es, sin embargo, lo característico de la Nueva Música, el hecho de que tal emergencia de la materialidad hace surgir definitivamente, la figura de la autoconciencia en la historia. Priorizando la emergencia del material musical, en el que el compositor ha de tener la capacidad de la escucha y receptividad para captar los diferentes procesos que se dan en el sonido, tales como la oposición. De manera que el compositor ha de formar parte de dicho proceso en un juego recíproco entre el sujeto y el objeto, sin prevalecer el sujeto sobre el objeto, generándose una dialéctica entre ambos.

Sergio Rojas nos habla de que <<el compositor dialéctico>>, se desvela como libertad suma, es decir, como la libertad del hombre para disponer de su música, de una música que en otro tiempo empezó míticamente, pero que luego fue suavizándose hasta convertirse en reconciliación¹². Así pues, en su trabajo el compositor se sabe dependiente de la tecnología, una tecnología como realidad que va modificándose constantemente, como consecuencia de la conciencia sujeta a ella. Modificación de la tecnología que es en buena medida obra de la misma conciencia, cuya historia de la música es involucrada a los procesos de autoconciencia¹³.

El <<compositor dialéctico>>, condensó en su obra la tensión desencadenada en la <<energía de extremos>>. Cuyo ritmo de opuestos¹⁴, genera la <<atmósfera de catástrofe>>. Una libertad del compositor dialéctico, basada en la escucha y la receptividad, captando todos los avatares que están sucediendo a los sonidos en cuanto a asumir los procesos en lugar de enfrentarse a ellos, encauzándolos, de manera que los diferentes opuestos que surgen en la sonoridad puede ser perfectamente situaciones contradictorias, tensas y llenas de conflictos. Por lo que el compositor ha de ser capaz de captar todo cuanto acontece y flexiblemente seguir la pauta que está marcando una sonoridad cuyo conflicto es inherente, es decir, forma parte orgánica del propio sentido, por lo que ha de entregarse en profundidad a lo que está sucediendo desde la escucha y la receptividad. Dejando que los procesos tengan sus propios cauces, encauzándose de manera flexible, sin perder la identidad.

7.4 El instinto, los impulsos

Nuria González en *Complejo atonal*, nos indica que Schönberg, es el compositor con la fuerza suficiente para liberar lo impulsivo y amenazador, como el creador que no reniega del instinto¹⁵. La variación servirá a Schönberg, para desatar al objeto, surge de los impulsos de la materia a la que se pliega¹⁶. Schönberg, deja fluir ese mundo interno, dejando que fluya y emerja el impulso, así como los instintos. Dejando que sean las fuerzas más originarias y ancestrales del ser humano las que reaccionen. Permitiendo que a través de la música el compositor se libere de sí mismo, dejando fluir todo cuanto forma parte de él sin cortapisas. Permitiendo que aflore libremente, consiguiendo el tempo de su mundo interno, así como la frescura del instante.

Notas

1 Husserl (2002), p. 87.

2 *Ibid*, p. 88.

3 *Ibid*, p. 94.

4 *Ibid*, p. 111.

5 *Ibid*, p. 111.

6 Husserl (2002), p. 26.

7 *Ibid*, p. 31.

8 *Ibid*, p. 51.

9 *Ibid*, p. 51.

10 *Ibid*, p. 28.

11 Rojas (2003), p. 9-10.

12 *Ibid*, p. 10.

13 *Ibid*, p. 10.

14 *Ibid*, p 116.

15 González González (2009), p. 116.

16 *Ibid*, p. 117.

8. Ausencia del yo

8.1 La disolución

Nuria González en *Complejo atonal*, nos dice que en su extinguirse, la música retorna a la naturaleza, cuyo sentimiento de disolución explica la atracción adorniana por la música atonal, pero también su debilidad por Mahler, su fascinación por aquellos «enfermos de espíritu» como Rilke, Trakl o Kafka¹ o su entusiasmo por el no hay salida de Beckett «la conciencia solitaria, al desvelarse en lo configurado como la oculta a todos, se supera potencialmente a sí misma». Para Bidon-Chanal en *Música negativa: Beethoven como precursor de Schönberg*, hay un hacerse patente a Adorno en el arte nuevo, a través de una desintegración de la forma estética². Una música que retorna a la naturaleza en un sentimiento de disolución, dado que la música es receptividad y escucha, dejando traslucir el ritmo interno. En definitiva, la disolución es dejar que la música siga su propio curso, sin mayor protagonismo por parte del sujeto que la receptividad y la escucha sin ego, dejando que palpite la música por sí misma. De modo que la desintegración de la forma estética es la abertura de la forma a todas las posibilidades, constituyéndose por sí solas.

8.2 Exoneración y ausencia del yo en el sonido. Nihilismo

Sergio Rojas en *Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Theodor Adorno*, nos dice que Adrián Leverkühn, el personaje de la novela de Thomas Mann, lo expresa con precisión, «si por oír entiendes la exacta aprehensión de todos y cada uno de los medios empleados para crear un orden estricto y elevado, un orden cósmico y sideral, entonces no, esto no será oído. Pero el orden mismo sí que podrá oírse y su percepción procuraría una satisfacción estética por entero insospechada»³.

Considera Sergio Rojas que los sonidos devienen, pues, en la materialidad de un orden que no puede ser reducida a la materia de la audición, sino que consiste en su comprensión. En sentido estricto, no se trata del orden rigurosamente formal del proceso, sino del orden como asunto de la audición⁴. Los sonidos devienen por sí solos, dejándolos fluir a través de su proceso interno, asumiendo dicho proceso a través de su comprensión, captando el orden que adquiere. Se conforma en una determinada forma o estructura, pero está basada y fundamentada en la necesidad interior.

Es la tonalidad, nos dice Sergio Rojas, la que sirve como soporte material, objetivo, a la posibilidad de «encontrar» sentido en los sonidos concatenados. Pero como ya se ha indicado, «sentido» en este caso significa para Adorno exoneración del yo⁵, pues dicha comprensión se ejecuta como inmediatez del sentido disponible al «dejarse llevar». El sentido de los sonidos emerge por sí mismo desde su proceso interno, de manera que el sujeto ha de tener una actitud de escucha y receptividad para dejar que el proceso interno del sonido aflore a partir de la

necesidad interior. Por lo que el sujeto ha de exonerarse, es decir, dejarse llevar desde la fluidez y flexibilidad de lo que acontece en la sonoridad.

Para Sergio Rojas, en cierto sentido, podría decirse que *Doktor Faustus* es una novela sobre el devenir de la subjetividad occidental, hacia una forma de radical autoconciencia de impronta romántica, que llega a abismarse en la propia negatividad que la constituye⁶. Toda subjetividad y abstracción, está avocada a una inexistente autoconciencia, dado que esta se produce desde una conciencia trasparente, abierta y libre sin ningún tipo de mediaciones ni intermediarios, prevaleciendo la transparencia de la conciencia sin ningún tipo de abstracción.

La ausencia del yo en la música dodecafónica es un inevitable para que los sonidos se produzcan sin trabas y directamente, de modo que el sujeto lleva a cabo una receptividad y escucha ante unos sonidos que acontecen desde sí mismos, directamente, sin trabas ni filtros, así como sin jerarquías. El sujeto ha de adaptarse a una sonoridad que emerge desde la necesidad interior, por lo que la escucha es a partir de la receptividad.

8.3 Ausencia del yo

Nuria González en *Complejo atonal*, observa que el sujeto en Adorno, concentrado en la objetivación de los impulsos de una música que se mantenía «desprovista de yo», se convirtió en intermediario⁷. El grito, la contracción y el dolor «del abismo del inconsciente, del abismo del sueño y del instinto ha logrado escapar a la conciencia, se ha nutrido de su materia como si ésta fuera una llama, hasta que esa llama, como luz de un día verdadero, transformó todos los contornos de la música, la música entre los extremos, ya no juego, sino a la verdad misma». Dejando fluir la música por sí sola directamente, sin intermediarios ni mediaciones, por lo que el sujeto ha de estar desprovisto de un yo, para que el protagonismo lo adquiriera una sonoridad que emerge directamente. Un sujeto que, al estar desprovisto de yo, permite que emerja ese abismo inconsciente que fluye por sí mismo, manifestándose a través del grito, la contracción y el dolor.

8.4 Reconciliación sujeto objeto

Nuria González en *Complejo atonal*, observa que es mediante el esfuerzo de proximidad del sujeto y objeto, como entre ambos polos relampaguea un momento de reconciliación-comunicación, que se oscurece siempre que se intenta su fijación conceptual a través de estructuras obedientes al sistema para Adorno. De manera que siempre es una pérdida, así, con la puesta en movimiento del objeto, el sujeto descubre aquellas superficies ocultas en la presentación ordinaria, y junto con esta nueva mirada sobre las cosas, lo extraordinario despierta⁸. Los procesos se producen desde la escucha de los mismos, en los que el sujeto ha de percibirlos desde la flexibilidad, de modo que se produce una reconciliación del sujeto-objeto a partir del propio proceso, por lo que todo intento de fijación de los mismos, va contra el movimiento mismo que emerge de manera interna.

Nuria González observa que hay verdad y belleza en el contenido no idéntico de la disonancia, donde las obras atonales asumen la imposibilidad de la plena identificación, de manera que el sujeto acepta lo difícil y doloroso del lenguaje del objeto⁹, derivándose de ello,

que la resolución consonante no sea posible. Una disonancia que evoca lo difícil y doloroso, de manera que alude directamente ese aspecto esencial del ser humano que emerge a partir de lo más instintivo, de modo que se asume la imposibilidad de la plena identificación estática, si dinámica, respecto a la movilidad interna.

Hölderlin nos habla de un sujeto y objeto unidos que no pueden ser separados. <<Allí donde sujeto y objeto están unidos pura y simplemente, no solo en parte, allí donde, por lo tanto, están unidos de modo que absolutamente ninguna partición puede ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado, allí y ninguna otra parte puede hablarse de un ser pura y simplemente>>¹⁰.

Notas

1 González González (2009), p. 106.

2 Bidon-Chanal (2015), p. 4.

3 Rojas (2003), p. 12.

4 *Ibid*, p. 12.

5 *Ibid*, p. 12.

6 *Ibid*, p. 12.

7 González González (2009), p. 112.

8 González González (2009), p. 113.

9 *Ibid*, p. 14.

10 Hölderlin (1983), p. 26.

8.5 Desaparición del tiempo y el espacio

Company Ramón en *Máscaras de carne*, referido a Ingmar Bergman, nos dice que el tiempo real no existe y el espacio como tal desaparece, dándose entrada a otros tiempos de contenido y significado interior. Estableciéndose un diálogo entre los ritmos interiores de los personajes y los ritmos exteriores¹. El proceso interno de los personajes tiene su propio tiempo, que va fluyendo y emergiendo a medida que se dejan estar desde el silencio y la escucha. Un tiempo marcado por las pausas y los silencios, en el que impera el ritmo interior de los personajes, que se dejan fluir, transitando desde la escucha y la receptividad.

El tiempo como tal y el espacio desaparecen en la música dodecafónica, prevaleciendo el sonido en sí mismo que se da directamente en la instantaneidad. Llevándose a cabo un tiempo interno a raíz de la necesidad interior, que sigue sus propios parámetros, gestionándose a partir de los imperativos internos. Espacios llenos de silencio cuya ausencia está repleta de sentido y significación profunda, en un dejar fluir y permitir que todo acontezca a su propio ritmo y devenir.

Company Ramón nos dice, tras la eliminación del tiempo, por parte de Bergman, desaparece la clásica configuración del tiempo sucesivo², que avanza en un espacio determinado como escenario. Utilizando los rostros como espacio, a partir de una continua presencia de planos cercanos, largos y fijos de las dos actrices que hablan y desvelan lo que sucede en su interior³. Su novedad y originalidad residen en las formas de planos sostenidos, junto con acciones largas de plano secuencia y de tomas unidas por un montaje siempre heterodoxo. Una desaparición del tiempo que es en definitiva un conceder importancia y valor a los mínimos gestos llenos de un profundo sentido, de los personajes. Concibiendo todo un cúmulo de medios para resaltar esos rostros mediante una continua presencia de planos, así como ese fluir de los personajes mostrando y desvelando su mundo interior.

El momento para Adorno de referencia que necesita el film para hilvanar la acción, para unir o separar los diferentes tiempos o escenarios, en una narración que se hace más fluida⁴, más candente y se eleva a la categoría de expresión es a través de la música. La misma narración posee los elementos que unen o separa la acción, mediante las diferentes pausas, silencios y ausencias, junto con una palabra que nace de ese silencio y adquiere un enorme protagonismo dramático. Dando valor al momento en sí, ese pequeño detalle que nace de esa ausencia, esa mirada llena de ternura y profundidad que lo impregna todo, creando una atmosfera llena de texturas. Todo ello acompañado por una música que en realidad reafirma lo existente, concediendo una cierta apoyatura, o bien, la música puede tomar el papel de hilo conductor.

Company Ramón en *Máscaras de carne*, nos habla del primer plano. La utilización del primer plano, del primerísimo plano y su composición es fundamental, dado que la imagen adquiere unos significados fuera de su contexto espacio-temporal⁵. Planos con significados psicológicos contruidos desde el encuadre, la profundidad e iluminación. Bergman utiliza una escenografía liberada de espacios concretos y por tanto no localizables. Fundiendo espacios distintos, y así desde la habitación de Elizabeth donde comienza la secuencia, se pasa a un jardín y en continuidad a otra habitación también sin identificar. La lógica de espacio escenográfico desaparece del relato. Igual le sucede a la temporalidad de la secuencia. No existe el tiempo. Este se transforma en un ritmo temporal interior, a través de los tres personajes por medio de un montaje elíptico, Vogler-Alma-Elizabeth. Pues cada uno de ellos está viviendo una representación que Elizabeth dirige de forma cruel⁶. Un primer plano para resaltar el mundo interior de los personajes, llenos de contradicciones, emergiendo y mostrándolo desde una mirada, un pequeño gesto, propiciado por encuadres sostenidos. La lógica del espacio como tal desaparece, al igual que el tiempo, al dar prioridad a lo que se cuenta y adquiriendo todo su sentido desde su propio proceso interno, dejando que fluya por sí mismo.

Una desaparición del tiempo y del espacio, que en la música dodecafónica se da como una necesidad ineludible ante la captación del tiempo interno del sonido a raíz de una hacerse eco de la necesidad interior. Marcando dicho proceso interno los tiempos y los espacios, generándose cadencias sostenidas por los propios sonidos, así como los silencios que emergen, desde un dejar que el sonido tenga su propio proceso de desarrollo y evolución orgánica.

Adorno considera que se produce una liberación de la dimensión armónica, así como la ganancia de un auténtico espacio dodecafónico, que no esté sistemáticamente subordinado a convencionales técnicas de imitación, permite que la música haga las veces de <<fondo>>⁷.

Siendo la propia música la que genera la figura y el fondo, en un juego interno que va fluctuando en relación, a la jerarquía que va adquiriendo cada sonoridad de manera interna, sin haber prevalecido previamente ningún tipo de jerarquías. Liberándose de una dimensión armónica inicial, se genera un auténtico espacio dodecafónico, en el que la atomización de los sonidos permite que cualquiera de ellos se constituya como una base para subsiguientes estructuras armónicas.

Pousseur en *Música, semántica y sociedad*, nos habla de que el espacio en Schönberg, está desprovisto de una estructura definida de antemano. Un espacio que saca sus propiedades de la actualidad de los seres⁸, de modo que si los seres surgen del silencio a él vuelven como de un hueco a otro, encontrándose ahí su virtualidad. Hueco que es por esencia indefinido. Espacio que tiene su propia entidad sin estar previamente establecido, de manera que va adquiriendo determinadas formas a raíz de los propios silencios, ausencias y en definitiva el nihilismo del que se basan, proceden y al que en definitiva se dirigen.

Para Pousseur, los contenidos visuales de sensación fundan un aparecer del espacio, un fenómeno en el que determinadas cosas, están dispuestas espacialmente. Pero si nos abstraemos de toda interpretación trascendente, y reducimos el fenómeno perceptivo a los contenidos primarios dados. Resulta el continuo del campo visual, como un continuo quasi-espacial sin ser, espacio o una superficie en el espacio, tratándose de una multiplicidad bidimensional continua⁹. Es el contenido en sí mismo el que crea el espacio, un espacio fundamentado por la necesidad interna de lo que acaece en dicho espacio, llenándolo de sentido. Generándose a raíz de ello un espacio continuo cuyo hilo conductor está íntimamente cohesionado con los procesos internos que se están dando en él.

Husserl en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* nos dice que encontramos relaciones de vecindad, de superposición, de inclusión, líneas cerradas que delimitan un fragmento del campo. Sin que el aparecer de la casa ni el fenómeno de la casa, ocupen un lugar en el espacio ni posean relaciones espaciales de ningún tipo, dado que el fenómeno de la casa no está junto a la casa, ni sobre ella, ni a un metro de distancia de ella¹⁰. Dado que los fenómenos en sí crean su propio espacio, generando una figura o un fondo, están integrados en el espacio desde sí mismos, creando una configuración a raíz del sentido tal cual acontece, sin una predisposición inicial. Adquieren el sentido que ya poseen, sin necesidad de ningún tipo de referente, de modo que todo condicionante se produce desde una interacción inmediata y recíproca.

El tiempo sentido para Husserl, no es en sí mismo tiempo objetivo —o lugar en el tiempo objetivo—, sino el dato fenomenológico por cuya apercepción empírica, se constituye la referencia al tiempo objetivo¹¹. Signos temporales, que no son temporales ellos mismos, dado que el tiempo objetivo pertenece al orden de la objetividad de la experiencia, puesto que los datos temporales «sentidos» no son meramente sentidos. Lo que se constituye de manera limitada y sesgada como ser objetivamente válido, es finalmente el tiempo uno e infinito, en el que todas las cosas y acontecimientos, los cuerpos y sus propiedades físicas, son determinables y por lo tanto delimitadas y restringidas por medio del cronómetro¹². Tan solo hay un tiempo, que es el tiempo sentido como dato fenomenológico, constituyéndose a partir de los procesos orgánicos con un tiempo interno que se configura desde una necesidad orgánica.

Completamente diferente al tiempo objetivo, determinado por lo cronológico. Es un tiempo que acaece por sí mismo desde su propia cadencia y sentido profundo, dejando que el tiempo advenga por sí mismo desde la escucha y receptividad.

El dato absoluto de tiempo que es sentido no es sin más, tiempo objetivo hecho vivencia —lo cual vale también a propósito del dato absoluto del ahora—. Captar con evidencia un contenido tal y como es vivido, no significa aún captar una objetividad en sentido empírico, ni una realidad objetiva en el sentido en que se habla de cosas, sucesos y relaciones¹³. Al tener contenidos separados en el tiempo, intuimos también una disociación fenomenológica temporal, una separación. Pero en el objeto no hay separación ninguna, es siempre el mismo. Dado que, en el objeto se encuentra la duración y en el fenómeno el cambio¹⁴. El tiempo sentido hecho vivencia, sigue su propio tiempo a raíz de su necesidad orgánica que acontece, en el instante como una necesidad inherente, en un tiempo que podríamos considerar como fenomenológico.

La música dodecafónica recobra el instante sonoro en el que se muestra de manera inmediata a la existencia, configurándose como un tiempo orgánico a partir del propio devenir interno. Adquiriendo todo su sentido el momento presente, generado por el ahora e inserto en la búsqueda de la necesidad interior. Todo resulta ser igualmente relevante y la posibilidad de un cúmulo de interacciones y nuevas estructuras.

Musil en *El hombre sin atributos*, nos habla del tren del tiempo como una corriente, en donde el viajero se deja llevar por los movimientos inconscientes. «El tren del tiempo es un tren que va tendiendo sus raíles por delante, cuya corriente del tiempo, es una corriente que arrastra sus riberas. El viajero se mueve entre paredes firmes y sobre el suelo firme; pero el suelo y las paredes, se dejan llevar vertiginosamente por los inconscientes movimientos de los viajeros»¹⁵.

8.6 Conciliación interno externo

Nuria González en *Complejo atonal*, nos advierte del verdadero dominio de las obras expresionistas se cifró en términos de comunicación real entre forma y contenido, en donde Schönberg «ha sacado a la luz la estructura latente y ha eliminado la manifiesta¹⁶». Dejando la música atonal al descubierto lo de dentro¹⁷ así, Schönberg libera el esqueleto vibrante latente bajo la pesadez ornamental de las formas modernistas¹⁸, conciliando el arte lo interno y lo externo¹⁹. Convertida en «esquema de un lenguaje no subjetivo», la música apela entonces a eso que permanece velado de la única manera que puede hacerse, mediante lo «quebrado», lo «jeroglífico», lo «parcial» y «lo momentáneo»²⁰. En la medida en la que se concilian forma y contenido a raíz de una comunicación real, la estructura latente emerge por sí misma, conciliándose el arte, lo interno y lo externo. Todo adquiere sentido desde el instante, en el que el arte se adentra al proceso interno desde la necesidad interior, y el devenir. Tomando especial relevancia lo transitorio, parcial y momentáneo, dando énfasis al instante y llevando a un segundo plano cualquier consideración abstractiva.

Notas

1 Company Ramón (2018), p. 66.

2 *Ibid*, p. 67.

- 3 *Ibid*, p. 67.
- 4 Adorno (2005), p. 49.
- 5 Company Ramón (2018), p. 71.
- 6 *Ibid*, p. 87.
- 7 Adorno (2005), p. 61.
- 8 Pousseur (1984), p. 59.
- 9 *Ibid*, p. 10.
- 10 Husserl (2002), p. 27.
- 11 *Ibid*, p. 29.
- 12 *Ibid*, p. 29.
- 13 *Ibid*, p. 29-30.
- 14 *Ibid*, p. 30.
- 15 Musil (2016), p. 454.
- 16 González González (2009), p. 121.
- 17 *Ibid*, p. 121.
- 18 *Ibid*, p. 121.
- 19 *Ibid*, p. 122.
- 20 *Ibid*, p. 122.

9. Sujeto desinteresado

9.1 Sujeto desinteresado. Contemplación

Crespo en *Metafísica y arte: El problema de la intuición en Schopenhauer*, indica que las Ideas caen fuera de la esfera del conocimiento de los individuos, dado que para que el hombre en concreto pueda llegar a conocerlas, tiene que haber superado su propia individualidad. Cuando el individuo se olvida de sus intereses particulares, dice Schopenhauer, es capaz de prescindir de la urgencia de la necesidad, pudiendo entonces entregarse a la intuición contemplativa y estética, entonces deja de ser individuo y se convierte en puro sujeto del conocer. El sujeto experimenta así una importante metamorfosis, de modo que ahora es un sujeto puro, desinteresado, libre temporalmente de su cuerpo y de las necesidades impuestas por el mismo, por lo tanto, libre de la voluntad¹. La superación de la propia individualidad es el olvido de los propios intereses particulares, de manera que prevalece el aspecto intuitivo del individuo, siendo transparente a las ideas, con lo cual se configura un sujeto puro capaz de prescindir de las propias necesidades. Constituyéndose por lo tanto un individuo libre de la voluntad, en el que prevalece la actitud desinteresada.

Insiste Crespo en que Schopenhauer señala que el entendimiento, a pesar de estar sometido a la voluntad, no es algo poseído en el mismo grado por todos los individuos. La naturaleza no ha seguido en el reparto ninguna regla distinta de su capricho, y existen algunos individuos que poseen un excedente, de tal modo que una parte del entendimiento, y después de haber sido cubiertas las necesidades de la voluntad, queda libre de esa esclavitud, convirtiéndose en un espejo puro del mundo². En definitiva, se trata de sustraerse a la voluntad y estar libre de ella, por lo que el entendimiento ha de ser autónomo y permitir el desarrollo del individuo, hasta el punto de cubrir todas sus necesidades a partir de la comprensión de la propia naturaleza, captando los deseos individuales que nos sustraen a nuestro propio desarrollo y dando un paso más allá respecto a seguir los parámetros que nos sacan de nosotros mismos.

Nos dice Crespo que la distinción establecida por Schopenhauer entre el individuo común y el genio guarda con esta última sorprendentes analogías. Uno y otro comparten una misma capacidad intuitiva, pero el genio, además, cuenta con la posibilidad de desligarse, al menos provisionalmente, de la voluntad³. Dado que su capacidad superior le permite sumergirse en la contemplación de la Idea, en la objetividad pura que tiene como condición, el distanciamiento de sus propios intereses, el extrañamiento de sí. Como el héroe hegeliano, también el genio es indiferente a su propia felicidad y extraño a su tiempo. Pero el genio, y el héroe que Hegel describe, no es nunca un hombre de acción, y mucho menos un hombre apasionado. La objetividad que le es propia le mantiene al abrigo de las turbulencias de la pasión y de las fluctuaciones de la voluntad⁴. Tratándose de ir más allá de uno mismo, a partir del distanciamiento de los propios intereses, de modo que se produce un desligarse de la voluntad al dejarnos fluir hacia ese ir desligándose de la voluntad. Habiendo un cierto paralelismo con el artista, en cuanto a que se olvida de sí y sigue los dictados de la intuición respecto a dejar de lado sus propios intereses, de ahí que sea el arte el vínculo a través del cual el individuo se hace eco de sí mismo.

Cardona Suárez en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer* nos habla de la contemplación estética y de la ascesis salvadora parecen confirmar esta búsqueda, pues en ambas se da una renuncia de los deseos individuales y anhelos, para alcanzar con ello una superación relativa del egoísmo⁵. Ese olvido de sí mismo, así como de los propios intereses, en realidad es una búsqueda de sí mismo y un encuentro fuera de los parámetros cerrados de lo individual, de modo que el individuo se constituye como tal en la medida en que es capaz de salir de sí mismo y guiarse por intereses que van más allá de él.

Para Schopenhauer las ideas solo pueden ser concebidas por medio de esa contemplación pura, la cual se pierde en el objeto, y la esencia del genio, del artista, consiste en la capacidad preeminente para esta contemplación. Al ir perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, se convierte en sujeto puro del conocimiento, en una visión transparente del mundo, y esto no de una manera momentánea, sino por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario para reproducir el objeto contemplado por un arte superior, para <<fijar en pensamientos eternos, lo que se mueve vacilante en forma de fenómeno fugitivo>> (Goethe)⁶. Tratándose de una visión trasparente del mundo ante la pérdida en el objeto, permitiendo que el objeto prevalezca sobre el sujeto, de modo que hay una ausencia de sí mismo respecto a la captación de dicho objeto. Coincidiendo con el artista que en su búsqueda se reencuentra

consigo mismo tras la pérdida de sí, en ese dejarse llevar por la intuición estética en la que sujeto y objeto se diluyen.

Un conocimiento para Schopenhauer de los objetos, no como Ideas platónicas, sino como formas permanentes de todo un género de objetos, y luego la autoconciencia del que conoce, no en cuanto individuo, sino como sujeto puro y sin voluntad del conocimiento. La condición sine qua non para que estos dos elementos se den aparejados, es el abandono del conocimiento fundado en el principio de razón⁷. Tratándose en el caso de Schopenhauer del descubrimiento y el encuentro de las formas permanentes o ideas que nos independizan de la propia voluntad haciéndonos autónomos de ella. Sin embargo, el correlato de dicha desidentificación de uno mismo y ese perderse en la búsqueda, tiene aspectos interesantes respecto a la búsqueda de sí mismo, más allá de la contemplación de la idea. Dado que todo artista ha de salir de sus propios intereses egoístas para hacerse eco de esa idea estética que plasma o forja en una determinada forma artística.

Conocimiento de la Idea como pura contemplación en Schopenhauer, de modo que nuestra personalidad desaparece en la intuición, nos perdemos en el objeto, olvidamos nuestro individuo⁸ y nos sustraemos al principio de razón, al conocimiento de las relaciones, y a la vez las cosas se nos aparecen como Ideas y el individuo se convierte en puro objeto del conocer sin voluntad, apartándose de la corriente del tiempo y de la cadena de relaciones. Una contemplación, que se produce más fácilmente cuando los objetos se presentan mejor a ella, es decir, cuando sus formas representan mejor la Idea, en esto consiste precisamente su belleza objetiva. La Naturaleza posee en más alto grado esta propiedad, proporcionando al hombre por la mayor precisión y claridad más indiferente, momentos fugaces de goce estético⁹. Resulta también especialmente interesante a nivel del propio sujeto, esa pérdida respecto al tiempo, vinculada en numerosas ocasiones con el tiempo eterno que se concibe en la instantaneidad. Una forma de redescubrir la propia existencia, sin acudir ni buscar una identificación con la idea, de manera que propicia esa ausencia del tiempo, el reencuentro de uno consigo mismo, dado que prevalece el momento concreto del instante.

La Idea en Schopenhauer no solo está emancipada del tiempo, sino también del espacio¹⁰, pues no es la imagen que se configura en éste lo que me seduce, sino lo que aquella imagen expresa, su sentido real, su esencia interior. Siendo el fin del artista en sus obras, el comunicar a los demás la Idea concebida por él por medio del arte, la Idea que se purifica de todo elemento extraño, se aísla y aparece bajo una forma que la hace asequible¹¹. Toda obra de arte se constituye a partir de un tiempo y un espacio insertos en el desarrollo de la propia obra de arte, conjugándose una manera de captar la existencia en la que se escucha ese hilo conductor interno, que propicia la escucha del devenir artístico, en el que el tiempo y el espacio adquieren una nueva entidad y visión en perspectiva, permitiendo que la obra de arte se manifieste desde sí misma sin parámetros preestablecidos de tiempo y espacio.

Es en la música dodecafónica donde el tiempo y el espacio desaparecen en aras a captar el instante en el que el sonido aparece directamente a la existencia, sin trabas, filtros ni mediaciones. Constituyéndose desde sí mismo y autónomamente, por lo que la ausencia de parámetros jerárquicos lleva, inevitablemente a que el sujeto se ausente de sí mismo y se entregue a la transparencia más allá de intereses particulares, dejando que emerja el sonido por

sí mismo, haciéndose eco de él a nivel intuitivo. Fluyendo de esta manera los aspectos más ancestrales e inconscientes del sujeto que al abandonar su protagonismo, permite que afloren a través de las disonancias las tensiones que estaban acumuladas dentro de sí, encauzándose por sí mismas desde una escucha silenciosa de su propio acontecer.

9.2 Todo se desvanece

González García en *Filosofía y dolor*, nos indica la impresión, de que todo se desvanece entre las manos y de que no hay nada seguro en Schopenhauer¹². Además de que no hay nada fijo, percibimos que la vida es un embuste continuo, lo mismo en las cosas pequeñas que en las grandes¹³. Es precisamente esa sensación de pérdida, ese desvanecerse todo entre las manos lo que permite el reencuentro y el descubrimiento, dado que hemos creado una supuesta imagen estática a partir de la cual todo lo que es estático se establece como asidero. Sin embargo, es el asumir el dinamismo y la movilidad aún a pesar de sentirnos aparentemente menos seguro, lo que propicia y permite el encuentro con el devenir propio de la existencia sin abstracciones.

Hölderlin, nos acerca a lo posible y una realidad que se disuelve. <<Lo posible, que entra en la realidad efectiva en tanto que la realidad efectiva se disuelve, lo posible actúa, y efectúa tanto la sensación de la disolución como el recuerdo de lo disuelto>>¹⁴.

Hölderlin en *Las grandes elegías* nos muestra un corazón colmado ante la brevedad de la vida. <<El corazón está colmado, pero la vida es breve>>¹⁵.

Un desvanecimiento absolutamente inevitable en la música dodecafónica, en la que dicha ausencia permite que todo emerja de nuevo, de modo que la sonoridad nace del silencio, la escucha y su origen en el nihilismo. Propiciando la ausencia de parámetros preestablecidos a nivel de jerarquías, como la ausencia de tonalidad o ritmo concreto, que dicha nihilidad y desvanecimiento, permitan la escucha de la necesidad interior, que va más allá del sujeto y es tan solo a partir de la transparencia y ausencia del mismo como es posible dejar que el proceso interno se lleve a cabo por sí mismo orgánicamente.

9.3 Ausencia de intención subjetiva

Nuria González en *Complejo atonal*, nos habla de la verdad expresiva de la atonalidad, vive en su carencia de intención, lejos de cualquier pretensión de unidad o expresión subjetiva, cuyas obras representan momentos de enfrentamiento y tensión no resueltos. En su autoactividad, el material desvela lados del poliedro oscurecidos, obviados o negados. Donde el grito de dolor con el que se expresa eso soterrado cuando le da la luz, se ve contrarrestado por el placer que produce lo nuevo y recién descubierto. Así, liberado del presidio de la ocultación niveladora e identitaria, la alteridad disonante registra la excitación ante lo virgen, lo hallado por primera vez. Lo que siente un niño que deja en la nieve reciente la huella de su pie, se cuenta entre las más poderosas fuerzas motrices de la atonalidad¹⁶. Es la carencia de intención lo que permite que la intención advenga por sí misma, dejando que lo que deviene siga su curso. Dicho proceso incluye el que las pulsiones y los conflictos se manifiesten desde un formar parte del desarrollo interno, sin que por ello haya de ser contradictorio, todo lo contrario, emergen tensiones y conflictos no resueltos, que al permitir que se muestren sin impedimentos, estos hacen su aparición desde

un dejar que transcurran, se desarrollen y se encaucen a través de su propio proceso. Surgen todo tipo de tensiones aparentemente olvidadas u obviadas pero que son imprescindibles y significativas. Las disonancias muestran esa otra cara oculta, que, sin embargo, tiene una trascendencia y vitalidad ineludible, es más, son absolutamente imprescindibles para desentrañar y sacar a la luz ese mundo que ha permanecido demasiado tiempo a oscuras. Redescubriendo esos supuestos fantasmas, que paradójicamente al salir a la luz y manifestarse abiertamente, son una fuente inagotable, un terreno aún sin andar que dicha coyuntura propicia a volver a transitar, en esta ocasión con los ojos de un niño que descubre por primera vez un camino nuevo y atractivo.

La música dodecafónica es una fuente inagotable en la que el sonido manifestado directamente sin trabas ni mediaciones nos abre, un mundo inagotable de vivencias soterradas y conflictos no resueltos. Por lo que entramos en una dimensión de estar completamente perdidos, sin rumbo ni meta concreta, lo cual nos lleva a reencontrarnos con esa parte de nosotros mismos encubierta, manifestándose a través de las tensiones, conflictos, angustias y miedos, de manera que todo este bagaje adquiere entidad propia sin ser limitado ni rescindido, al hilo de unas disonancias que propician su emergencia. Nos reencontramos a nosotros mismos en medio del conflicto y la lucha pero en este caso con nosotros mismos, que paradójicamente va resolviéndose de manera paulatina desde un dejar que todo siga su propio proceso y curso desde un dejando que fluya desde su organicidad, encauzándose por sí mismo.

9.4 Entidad orgánica

Nuria González en *Complejo atonal*, nos muestra la idea de una entidad orgánica, captada como un todo más que como conjunto de las partes, solo puede darse en la medida en que el sujeto consiga sacar una articulación lingüística que no niegue el objeto¹⁷, <<es preciso que los elementos parciales se estaquen unos de otros con la máxima nitidez, pero a ninguno de ellos le está permitido particularizarse, todos deben estar entrelazados con todos del modo más riguroso>>¹. La entidad orgánica es un todo de manera inherente, cuyas partes es tan solo una disociación que llevamos a cabo nosotros, compartimentando lo que no es posible separar. Por lo que cualquier elemento ha de estar relacionado con un todo del que forma parte, con el que está entrelazado junto con todos los demás.

Nuria González advierte que Adorno considera este movimiento propio de lo que llamó la <<irracionalidad orgánica expresionista>>, como la expresión que se desata en la cual se conduce de la agitación máxima al reposo entumecido, del <<gesto repentino>> descontrolado a la <<inmovilidad del cuerpo>>. Polarizado, el lenguaje musical oscila entre <<gestos que hace rígida la angustia>>¹⁸. La organicidad no puede por menos que llevar al instinto y con ello a que emerja esa organicidad intuitiva, de manera que se muestra como irracional, pero que en definitiva emerge después de mucho tiempo sin dejarla fluir, tras haberla cercenado. Es el expresionismo el que da rienda suelta a esos impulsos originarios y permite que fluyan libremente y se expresen, generando gestos repentinos aparentemente descontrolados, pero que sin embargo responden a una necesidad inherente de expresión, que por fin ha encontrado su cauce.

La pulsión orgánica que recorre las obras de Schönberg renuncia a la proyección sentimental en la experiencia artística¹⁹. La pulsión orgánica tiene su propio proceso interno, dado que

procede de la parte más ancestral y primigenia que aflora por sí misma tras encontrar el terreno abonado y las condiciones idóneas para que ello se produzca. Por lo que ha de requerir un sujeto transparente que se haga eco desde el silencio y la escucha, nada que ver con una actitud sentimental que como mucho genera una abstracción imaginaria, lo cual podría frenar el libre desarrollo orgánico y espontáneo que se está produciendo.

La música dodecafónica permite dicho desarrollo orgánico, dando y propiciando las condiciones adecuadas y el terreno abonado respecto a la ausencia de jerarquías, inexistencia de tonalidad o ritmos determinados, para que la parte más ancestral y primitiva emerja en unas sonoridades que a través de las disonancias movilizan todo ese mundo que adquiere entidad propia, fluyendo por sí mismo a través de las tensiones y conflictos, para captar que desde la escucha y la receptividad orgánica, dicha conflictividad se encauza por sí misma desde una necesidad interior de la obra.

Notas

1 Crespo (1984), p. 161.

2 *Ibid*, p. 162.

3 *Ibid*, p. 162.

4 *Ibid*, p. 162.

5 Cardona Suárez (2012), p. 5.

6 Schopenhauer (1983), p. 153.

7 *Ibid*, p. 160.

8 *Ibid*, p. 161.

9 *Ibid*, p. 163.

10 *Ibid*, p. 170.

11 *Ibid*, p. 189.

12 González García (2010), p. 286.

13 *Ibid*, p. 287.

14 Hölderlin (1983), p. 98.

15 *Ibid*, p. 81.

16 González González (2009), p. 114.

17 *Ibid*, p. 118.

18 *Ibid*, p. 120.

19 *Ibid*, p. 119.

10. Lo fragmentado

10.1 La dialéctica

Pérez en *Lo bello y la unidad del sujeto*, nos habla de que el sujeto hegeliano ya no es formal, dado que ha reconocido el carácter esencial de su relación con su opuesto, la alteridad de la objetividad, al aceptar que lo otro del sujeto es constitutivo del mismo sujeto. Siendo esto lo que convierte su filosofía en un pensamiento dialéctico, lo que suscribe Adorno al considerar la estética como <<la libertad del objeto>>¹. La relación con el opuesto genera un carácter esencial vinculado con la propia relación, de manera que a pesar de presentarse supuestamente como opuestos, dicha oposición deviene de un proceso recíproco entre ambos que nada tiene que ver con una lucha o enfrentamiento, aun prevaleciendo esta, dado que estamos hablando del proceso orgánico entre ambos que se manifiesta internamente no como una lucha externa, estereotipada o añadida.

Reseña Pérez que el modo habitual de referirse a la divergencia entre Adorno y Hegel, consiste en recurrir a la distinción entre una dialéctica negativa –la de Adorno– y una afirmativa –la de Hegel²–. Sin embargo, en la relación para Adorno no hay ningún opuesto del par dialéctico que posea prioridad alguna, dado que la misma relación prueba, que no <<descansa>> más que en una quiebra, en un abismo, sin que pueda considerarse dicha quiebra o abismo como algo negativo ni por lo tanto dialéctico, dado que se incorpora de manera natural dicha negatividad a su propia naturaleza, de modo que ahí radica la negatividad dialéctica de Adorno respecto a la de Hegel, la incorpora³. Ese entrar en el abismo que se manifiesta como una quiebra o vértigo, forma parte de la misma dialéctica, de su proceso interno que no es rechazado sino aceptado y encauzado. De manera que en lugar de ver u observar algo negativo, se avista una posibilidad, entrando en dicho conflicto y tensión en profundidad sin obviarlos en modo alguno. Se produce digamos que una supuesta negatividad interna y por otra parte necesaria, por lo que deja de ser negativa para consolidarse como mera dialéctica. Comparativamente con una dialéctica en la que no hay conflicto sino tan solo una supuesta negatividad, parece que se produce una diferencia, sin embargo, la diferencia estriba en aceptar, asumir y encauzar los conflictos y luchas inherentes.

La lucha y el conflicto es asumido íntegramente por la música dodecafónica, que lejos de ver en ello un problema, lo considera el motivo y eje de su creación, propiciando todo un mundo de tensiones, que favorecen su lucha y enfrentamiento a través de las disonancias, que se encauzan desde el proceso orgánico interno de toda la obra, sin prescindir de ninguna supuesta negatividad, al contrario, asumiéndolas, interiorizándola y encauzándolas en una sonoridad llena de contrapuntos que genera un mural lleno de supuestos desequilibrios cuya perspectiva es de una gran serenidad.

10.2 Lo fragmentado. Afloramiento del desgarrado

Pérez en *Lo bello y la unidad del sujeto*, nos indica que puesto que el sujeto está radicalmente desgarrado, el arte, precisamente por ser verdadero, solo es auténtico cuando es trágico, cuando expone la finitud como irreductible, como una verdad insuperable. Su vínculo con la libertad –vínculo del que pretende hacerse cargo también Hegel– lo hace por ello

necesariamente crítico. Por lo tanto, el arte lo puede ser todo, menos sereno. La obra de arte afirma, un mundo que no coincide con el real y hace constar, asumiendo el dolor que ello conlleva, que no es el real. De manera que, la auténtica emancipación y la crítica exigen, pues, para Adorno, hacerse cargo de lo que niega la unidad⁴. Un arte que expone la finitud, mostrando el desgarramiento y acercándonos a nuestras propias limitaciones, permite la superación del individuo hacia la libertad. Por lo que se constituye como un conflicto entre lo real, produciéndose inevitablemente el dolor, siendo todo menos sereno. Dado que el arte saca a la luz todo tipo de conflictos en aras a que emerja el individuo en todas sus dimensiones.

Rius en *Adorno y Sartre: La estética del compromiso*, nos muestra obras contemporáneas que se deslizan hacia lo fragmentario, como si les faltara energía incluso para morir⁵. Las obras contemporáneas son prioritariamente la emergencia de la organicidad originaria que sale a la luz y emerge por sí sola, configurándose inevitablemente como un conflicto no buscado sino dejando que emerja desde sí mismo. Apareciendo lo fragmentario como un imponderable y una necesidad inherente, que tiene que ver con la propia existencia.

Nuria González en *Complejo atonal*, observa que la música contemporánea ha de trabajar con un material abierto, lacerado, roto, el momento histórico deja heridas, contusiones. En él ha quedado impresas la lucha y la confrontación como huellas de una barbarie que ha terminado por destronar a la razón ilustrada, lleno de la frustración por lo que no ha sido⁶. La Nueva Música, es resultado del desarrollo inmanente de la antigua, se opone a la universalidad abstracta de aquel «sentido único», se contrae dolorida en el fragmento. La carga atonal terminó por derrumbar el edificio tonal, en la que la nueva realidad expresiva, según Adorno, no racionaliza, ni censura en la trasposición a una «imagen» musical. Frente al proceso de abstracción que registra el «dolor real», situado en la posición más débil, el arte se enfrenta a lo dejado de lado, a lo inútil, a lo no pensado, sabedor de que la esperanza solo vive en lo caído, lo transitorio⁷. Una nueva música opuesta a la universalidad abstracta, fruto de la abstracción individual y cerrada que no tiene en cuenta las heridas y contusiones, la lucha y la confrontación inherente a todo proceso, obviándolo en lugar de aceptarlo, dado que es resultado inherente del proceso orgánico. Lo fragmentado en cualquier caso se muestra y manifiesta constantemente, por lo que todo ese mundo aparentemente dejado de lado emerge de nuevo, desde sí mismo, reapareciendo lo caído, lo supuestamente inútil. Sencillamente porque siempre ha estado ahí, y la nueva música lo único que hace es crear las condiciones adecuadas para que florezca y emerja por sí mismo.

Lo que se estigmatiza como cultura enferma, nos dice Nuria González «voz de los débiles y oprimidos», para Adorno, contiene la verdad que niega el falso orden de lo saludable y organizado por el sistema. Cualquier conciencia exenta de tensiones enmascara la inarmonía de la sociedad, fortalece su ofuscación y degrada el arte a «la condición de juego nulo y vacío». La conducta correcta «no será la de quien niegue las contradicciones centrales y alardee de estar libre de ellas, sino la de quien las mire cara a cara, las exprese, y de este modo contribuya a elevarse por encima de ellas»⁸. Se genera un falso y supuesto orden favorable, basado en lo inmóvil y aparentemente inmutable, que se supone es el asidero firme e indeleble. Sin embargo, lo estigmatizado, la supuesta cultura enferma, es la piedra de toque y el reencuentro con la naturaleza de los procesos que han sido dejados de lado, en un pretendido enmascaramiento

de la realidad. Sin observar que son dichas contradicciones, luchas y conflictos, el eje de toda creación.

Solo a partir de la oposición desde dentro, en palabras de Nuria González, y el desencadenamiento de la tensión que lo constituye, para Adorno, podrá el material encontrar un momento de apaciguamiento y remontar sus antagonismos. La nueva música se mueve en el ámbito de la diferencia, la oposición, la multiplicidad y la otredad de lo inarmónico⁹. Lo disonante y diverso, constituyen una nueva unidad fuerte, positiva frente a la falsedad de la identidad. En las contradicciones no resueltas y su carácter fragmentario, es donde la verdadera música revela la quiebra y fragmentación¹⁰. Cuyo criterio de veracidad en la obra reside en «la riqueza de las relaciones, la articulación, la unidad en la pluralidad, y la multiplicidad en lo uno»¹¹. El arte opera pues desde la negación, pero no domina en él la voluntad de exclusión. Lo atonal nace no de la negación de lo tonal, sino de la inclusión, esto es, del reconocimiento de todo cuanto negaba el sistema. La queja de lo excluido en el nuevo complejo multiplicó sus posibilidades expresivas, permitiendo una verdadera trascendencia¹². Una nueva música que se mueve en el ámbito de la diferencia, la oposición y la multiplicidad, de manera que lo disonante y lo diverso constituyen su unidad, así como las contradicciones no resueltas y lo fragmentario. Todo un mundo lleno de posibilidades y alternativas para la nueva música, al contemplarlo como medios y motivos con los que dejar que aflore ese cúmulo de tensiones y conflictos no resueltos, que adquieren su espacio orgánicamente. Fluyendo desde su organicidad sin limitaciones ni restricciones, de manera que todo tipo de conflicto es asumido plenamente.

Cuando las obras progresivas introducen sinsentido, caos, asimetría, disonancia en el engañoso espacio del sentido impuesto, nos dice Nuria González, formulan una nueva relación con lo existente en términos de posibilidad¹³. El arte es según Adorno un poder ser. Reconociendo Adorno, que, en el comportamiento libre, sin esquemas preestablecidos con el objeto, ese momento de reconciliación. Así, frente al «número sumamente limitado de combinaciones sonoras» de la música tonal, el compositor atonal se ha emancipado¹⁴. Es ese aparente sinsentido, caos, asimetría los que confieren sentido, al permitir que el sujeto esté aparentemente perdido sin referentes, le permite reencontrar la salida orgánica y profunda sin acudir a supuestas soluciones abstractivas. Aconteciendo una escucha y receptividad del proceso orgánico latente desde su propio devenir.

La filosofía adorniana, en palabras de Nuria González, se abre como la música atonal, a lo hasta ahora excluido. La queja de lo separado se expresa bajo la forma de disonancia, desacuerdo y distorsión. La diferencia se articula a través de un lenguaje quebrado, que hacía uso de formas inusuales de comunicación. Una filosofía que quiere abismarse en lo que le es heterogéneo¹⁵, sin reducirlo a categorías prefabricadas, filosofía quebrada, rota, contradictoria, espejo de lo real que es la que, en contra de su tiempo, vive más cerca del Espíritu, de lo Absoluto, de la Infinitud o la Idea¹⁶. Adquiere entidad propia la queja, lo separado, el desacuerdo y la distorsión, a partir de su propio proceso sin adjetivarlo ni extrapolarlo. Se escucha desde sí mismo lo heterogéneo, lo quebrado y lo roto, desde la perspectiva de lo real, sin obviarle ni rechazarlo. Asumiéndolo orgánicamente desde lo que tiene su autonomía y entidad.

Bidon-Chanal en *Música negativa: Beethoven precursor de Schönberg*, nos dice que la enajenación total, respecto del lenguaje que Adorno observa en su análisis de la *Missa Solemnis*,

por el cual el material parece no decirle nada al compositor, el sujeto vuelve a aparecer mediatamente en las fisuras, vuelve a ser la luz que hace cobrar vida por un instante en la unidad al fragmentado paisaje objetivo¹⁷. Redescubriendo la luz que emerge en lo fragmentario, captando la unidad inherente de la fisura, dado que dicha fragmentariedad se ha fraguado desde sí misma y su propio proceso interno. Habiendo de dejarse que siga esa inercia interna, dejándolo fluir desde sí mismo.

Cuando en la realidad ocurre que la voluntad se halla inquieta o agitada, nos dice Adorno, no tenemos que habérmolas con sonidos ni con relaciones numéricas entre ellos, nosotros mismos somos la cuerda tirante y la herida que vibra¹⁸. Las heridas que se gestan dentro de nosotros emergen y se muestran fuera, dándonos ocasión de reencontrarnos en ellas, asumiendo los procesos de tensión, lucha y conflicto como una ocasión de reencuentro con nosotros mismos, un pretexto para hacer frente a nuestros propios miedos.

La música dodecafónica asume plenamente lo fragmentario, las contradicciones, la lucha, observando cómo se derrumba ese terreno aparentemente sólido de lo inquebrantable y estático. Asumiendo el dodecafonismo la movilidad constante, lo transitorio, lo fugaz y lo impermanente, de manera que emerge y aparece el dolor, las heridas y las fisuras, como una manifestación de lo quebrado, contradictorio y roto de una sonoridad reflejo y espejo de la existencia. Mostrándose a través de unas disonancias que dejan traslucir esas tensiones y conflictos, dejando que emerjan por sí mismos y se encaucen a través de la escucha de su propio proceso interno.

10.3 Reconciliación en el desgarro

Nuria González en *Complejo atonal*, nos dice que al <<desbaratar el mecanismo, socialmente producido, del deslumbramiento>>, arranca la máscara de la felicidad ilusoria y emplaza a la consecución de un estado verdaderamente armónico¹⁹. Un arte que se torna gozoso, cuando deja abierta la vena sangrante. Produciéndose consuelo en la expresión del dolor, cuyo sufrimiento se mitiga cuando lo silenciado puede decir que sufre. Pero también hay placer en la escucha de lo nuevo, lo no trillado, lo todavía no dicho, en el transitar sonoro por caminos no horadados²⁰. Todo lo silenciado ha sido recluido sin permitir que emerja la capacidad que tiene de mostrarse y regenerarse desde sí mismo. De manera que el dolor y el sufrimiento necesitan sus propios cauces, sin restricciones ni limitaciones, dejando que fluyan y se encaucen por sí mismos a través de un dolor que por otra parte forma parte ineludible. Es ese sufrimiento que emerge y trasluce el dolor abiertamente, la posibilidad de que se encauce desde y por sí mismo.

Nos dice Nuria González, la nueva música en palabras de Adorno, <<ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad, toda su belleza en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco. Solo en torno a la música oída el tiempo forma un cristal radiante, la no oída se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros [...]Ella es el verdadero mensaje en la botella>>²¹. La nueva música acepta el reto de ser coherente consigo misma, dejando fluir todos los conflictos y contradicciones, generándose un cristal radiante a modo de transparencia que permite la escucha y

encauzamiento de un tiempo vacío y un montón de escombros. Dejando traslucir todos los conflictos y tensiones inherentes.

En el mundo trastornado, en palabras de Nuria González, la única vía expresiva que le queda al arte es configurarse como lenguaje cifrado del sufrimiento, en donde las obras registran la experiencia del dolor. El único criterio válido para la música es <<que tenga un contenido de verdad, y el que ese contenido de verdad, en la medida en que es experimentado en ella, ayude a perforar la falsa conciencia>>. Solo en estos términos, concluye Adorno, puede <<hablarse de una función social de la música>>²². El arte como lenguaje cifrado del sufrimiento, es en definitiva el catalizador y canalizador de un dolor que forma parte ineludible de su propio proceso. Sin constituirse como algo extraño o añadido, es por otra parte ineludible de su organicidad.

Nos comenta Nuria González, frente a la música incapaz de decir nada, <<que habita en las grietas del silencio que se abren entre los hombres asediados por el miedo, la angustia, el ajeteo y la docilidad sin protesta>> (Disonancias. Adorno), la <<nueva música>> se forma silenciosa. La negación tiene <<su máxima expresión en el extinguirse, en esos tonos que emergen desnudos de entre la densa configuración y por los que el arte, por su propia tendencia interna, desemboca en un momento de la naturaleza>>²³. La nueva música, es silenciosa en la medida en que deja que fluya a partir de la negación, desde un extinguirse a partir de los tonos que emergen desnudos. Es decir, deja que se configure el ritmo interno y el proceso orgánico, de manera que es la escucha y el silencio los que permiten una música que sigue su propio devenir interno. Dejando que fluya desde sí misma.

Notas

1 Pérez (2010), p. 348

2 *Ibid*, p. 349

3 *Ibid*, p. 350

4 Pérez (2010), p. 150-151.

5 Rius (2007), p. 99.

6 González González (2009), p. 100.

7 *Ibid*, p. 101.

8 *Ibid*, p. 101.

9 *Ibid*, p. 101.

10 *Ibid*, p. 102.

11 *Ibid*, p. 103.

12 *Ibid*, p. 103.

13 *Ibid*, p. 103.

14 *Ibid*, p. 103-104.

15 *Ibid*, p. 550.

16 *Ibid*, p. 550.

17 Bidon-Chanal (2015), p. 9.

18 Adorno (2002), p. 66.

19 González González (2009), p. 104.

20 *Ibid*, p. 104.

21 *Ibid*, p. 104.

22 *Ibid*, p. 105.

23 *Ibid*, p. 105.

11. Lo transitorio

11.1 Lo transitorio y efímero

Nuria González en *Complejo atonal*, nos advierte de la expresión de lo transitorio y lo efímero pervive en la creación como única certeza que resiste al tiempo. <<Pese a los esfuerzos por cercar la totalidad, el pensamiento y el arte de la segunda mitad del XIX ya vieron que ésta se escurría disuelta>>. Exigiendo la mutación y la alteridad una interrelación¹. Lo transitorio y lo efímero es constitutivo de la existencia, una existencia que pervive precisamente a raíz de su transitoriedad, dado que la misma permite la renovación constante del instante, reapareciendo todo y renaciendo en todo momento. Una certeza, respecto a lo transitorio y efímero, que constituye una realidad fluyente y móvil.

Todo cuanto existe, es temporal, la dolorosa transitoriedad certifica la constitución temporal de las cosas, de manera que todo manifiesta su condición efímera, confirma el permanente estado de tránsito, todo se va, todo se escapa, ni siquiera se puede apresar el recuerdo puesto que se desarrolla y transforma². Todo cuanto existe es temporal a raíz de estar arrojado a una existencia que es frágil, en un estado de tránsito en el que todo se escapa de entre las manos, de modo que no tenemos nada a lo que agarrarnos aparentemente. Aunque en realidad tenemos dicho devenir, y el saber que todo cambia constantemente a cada instante, sin dejarnos engañar por falsas abstracciones de aparentes o supuestos asideros estables.

El carácter transitorio se muestra en la música dodecafónica que prioriza ese sonido que emerge en el instante, cuyos parámetros acontecen directamente sin mediaciones ni filtros, prevaleciendo su fugacidad, al carecer de jerarquías. Produciéndose de manera inmediata sin una justificación previa, desde sí mismo, emergiendo su carácter y diluyéndose a continuación.

11.2 Las fisuras. Subjetividad rota

Nuria González nos dice que la posibilidad de expresión inmediata por parte del sujeto desaparece, <<la música ya no puede propiamente narrar un suceso, como tampoco pueden hacerlo las palabras, es la imposibilidad de la balada>>. Consciente de las fisuras, para Adorno,

una subjetividad rota desconfía, como en los Lieder de Gustav Mahler. <<por primera vez de su derecho a seguir diciendo yo>>³. Es esa imposibilidad de decir o expresar la que se muestra a partir de la ausencia, dejando que el silencio a través de las fisuras encuentre su propio significado, un significado que emerge desde sí mismo, adquiriendo todo su sentido al constituirse como el resultado de su proceso.

Mahler cuestionó la totalidad beethoveniana, en palabras de Nuria González, la desafió, pues, aunque ésta permanece, lo hace llena de fisuras, surcada por las grietas de la quiebra⁴. Son todas esas grietas las que dan sentido a la música de Beethoven, sobretodo en la última época, en donde Beethoven quedó defraudado y desconcertado ante la imposibilidad de un todo fijo y absoluto, por lo que dejó entrever ese mundo de temores, dudas y quiebra en su música, adquiriendo a partir de ello una mayor entidad y profundidad.

11.3 El continuo, la multiplicidad y mutación

Mahler, para Nuria González conjura la totalidad, pero no en el sentido de unidad clásica. Sin renunciar a un contorno unitario, lo suyo es un continuum de multiplicidad, mutación y desarrollo de microorganismos musicales, fragmentos, partes, restos, formas⁵. En su música nada permanece porque todo desde el principio está condenado, todo en él suena <<a palabras últimas>>. Una totalidad vislumbrada por Mahler llena de sentido y profundidad, al captar en ella la multiplicidad y la mutación, asumiendo lo fragmentado y las partes, así como la fugacidad. Incorporado a una música que respira atmósferas que se diluyen, con continuos manejos de cuartas y cadencias imperfectas, en un esperar algo que no termina de llegar, donde perdura una tímbrica delicada y vaporosa, así como una orquestación en la que prevalece la cuerda como fondo sin estridencias. Aflorando ese intimismo, esa vivencia interna.

11.4 El instante

Nuria González nos habla del instante henchido de toda su particularidad irreductible, es capaz de reengendrarse e iluminar nuevos instantes, de conformar nuevos complejos enriquecidos⁶. El instante a raíz de surgir directamente de la existencia sin mediaciones ni filtros, es resultado de un proceso que nace en la inmediatez del momento, capaz de regenerarse a sí mismo al renovarse constantemente.

Las obras atonales son instantes que brillan y desaparecen, dejando un rastro de pólvora que se apaga lentamente. Schönberg arrasó con los estereotipos y las formas encorsetantes del lenguaje tradicional, para tomar una dirección totalmente nueva, sin nostalgia ni calor residual, hacia el hielo, aceptó la carga histórica sin renuncias y se abismó en el olvido de todo. Al borde del vacío⁷, la única posibilidad residía en volver a pensar las posibilidades del lenguaje mismo precisamente a partir de su ausencia. Schönberg hizo prevalecer el instante sobre cualquier otra situación, de manera que a dicho instante musical le otorgó autonomía, atomizándolo y generando un mundo a partir de él, en cuanto a que cada una de las notas de la serie dodecafónica es un mundo en sí mismo, autónomo e independiente. Partiendo de dicha atomización, se acercó con ella al vacío, en cuanto a la constante renovación de todo.

Un instante que perdura en la música dodecafónica respecto a la preeminencia de una existencia que hace que los sonidos nazcan desde sí mismos, a raíz de la escucha de su vacío y su ausencia. Captando la necesidad interior inherente y dejando que fluya a través de ella una sonoridad orgánica. Emergiendo las disonancias desde un proceso que conforman la misma sonoridad, otorgando una entidad aún más profunda al instante sonoro.

11.5 Renacer de la inocencia y espontaneidad

Nuria González nos indica que, en lugar de escritura infantil y rudimentaria, prolija en desarrollos y repeticiones de lo que ha sido entendido desde el principio, como la <<música seria>> siente la necesidad de <<escribir para adultos>>, según la expresión adorniana. También Schönberg afirmó escribir para esa misma mente despierta, que razona de forma compleja y que solo disfruta estableciendo continuas y nuevas asociaciones⁸. Toda idea se constituye desde un conglomerado de interacciones que están continuamente teniendo lugar al mismo tiempo, generándose un entramado interconectado que está abierto a un sinfín de posibilidades. Sin embargo, todo ello se genera a partir de una mirada límpida y transparente, que capta el instante en toda su plenitud.

Rius en *Adorno y Sartre: La estética del compromiso*, nos dice que Schönberg, se adentró en la soledad –dice Adorno– tanto por la incompreensión ajena como por su elevada exigencia artística, que apenas logró cumplir con obras fragmentarias. También él se propuso, borrar de sus composiciones la huella de los hombres, Una vez se comparó acertadamente con un paisaje de glaciares el campo de resolución de la *Primera sinfonía de cámara*. Sartre emplea la misma metáfora para Mallarmé, <<queda la superficie infinita e indiferenciada del hielo [...] he ahí el movimiento interno de estos poemas inauditos que son a la vez palabras silenciosas y objetos trucados>>⁹. La soledad emerge desde la ausencia y el vacío, configurando una atmósfera llena de grietas, a partir de las cuales se adentra todo un mundo de sin sentidos aparentes, confabulados con un nihilismo, que permite desgranar esa superficie indiferenciada y árida en la que sin embargo crece todo un mundo de formas que emergen de la ausencia y el silencio.

Company Ramón en *Máscaras de carne*, nos habla de un Bergman añorante de la infancia. <<Hemos olvidado el día en el que, durante la infancia, aprendimos a fingir los sentimientos y a asumir una existencia vicaria>>¹⁰. Unos sentimientos y existencia vicaria que sin embargo estaban llenos de luz y fuerza, como resultado de una imaginación desbordante, así como una vivacidad y frescura en todo cuanto acontecía. Reviviendo cada instante como si acabase de nacer, desde la magia.

11. 6 Atmósfera. Paisajes glaciares

Organismos atonales de extrañeza, desconcierto y desorientación tal como advierte Adorno. En una nueva atmósfera expresiva sustraída a la reproducción de los sentimientos humanos, desde un lenguaje de paisajes glaciares¹¹, donde <<el calor se trasmuta en la extremosidad de un frío cuya expresión es la inexpressividad>>. Es esa vivencia de desconcierto y desorientación la que otorga y da sentido, al abrirse el campo de la posibilidad desde un no tener a donde ir y ese estar ahí sin ningún tipo de sentido. Generando un nihilismo y una ausencia, que va adquiriendo

entidad desde la escucha silenciosa y receptiva, de manera que esas tierras áridas y glaciares adquieren profundidad desde su carencia y ausencia.

Notas

1 González González (2009), p. 107.

2 *Ibid*, p. 568.

3 *Ibid*, p. 107.

4 *Ibid*, p. 108.

5 *Ibid*, p. 108.

6 *Ibid*, p. 108.

7 *Ibid*, p. 111.

8 *Ibid*, p. 111.

9 Rius (2007), p. 72.

10 Company Ramón (2018), p. 56.

11 González González (2009), p. 112.

12. Contrastes y desequilibrios

12.1 Equilibrio del desequilibrio

Equilibrio perpetuamente inestable, perpetuamente roto y perpetuamente restablecido en Sartre¹ un equilibrio que se configura a partir de un desequilibrio inestable restablecido. Es el desequilibrio, la condición primera del equilibrio a partir de la cual ha de generarse el equilibrio constantemente. Eludiendo un equilibrio artificial, psíquico e idealizado en el que nos escondemos y refugiamos en un aparente equilibrio. En Hegel el equilibrio es con el todo, a partir de un equilibrio vivo². El equilibrio es un equilibrio inestable por naturaleza, de modo que se constituye y se restituye constantemente. En una existencia que acontece a cada instante y se renueva, cuyo equilibrio y desequilibrio forma parte de ella.

Identificado por Schönberg, a partir de un equilibrio de fuerzas desiguales³, cuyas relaciones de equilibrio se gestan entre los motivos y la armonía⁴. De modo que todo lo que es propiamente compositivo como la armonía <<proporción>>, el equilibrio de fuerzas en tensión máxima <<estas fuerzas y estas batallas>>, representan la vida en el arte con su movilidad y sus posibilidades de cambio y sus necesidades. Constituyéndose la evolución y la mutación como ley⁵. La composición se constituye a partir de fuerzas en tensión, que provoca una constante lucha que se gesta para restablecer un desequilibrio que forma parte inherente de la armonía, a partir de asumirla desde la perspectiva del contrapunto. Es decir, un contrapunto que es una lucha constante de fuerzas antagónicas que se restablece y auto equilibra.

En la música dodecafónica el equilibrio y el desequilibrio, forman parte integrante de la misma, alternándose desde un punto de vista inherente y consustancial. Surgiendo de la propia necesidad interna de la sonoridad, que a través de las disonancias llevan a la sonoridad a su extremo, sin ningún tipo de resolución. Restableciéndose desde el todo, que, a modo de mural, deja que perduren y manifiesten todas las tensiones y luchas, desarrollándose y encauzándose por sí mismas.

12.2 Conflictos interiores

En Sartre, el conflicto se constituye como el sentido originario del ser-para-otro⁶, así como el amor es conflicto⁷. Puigdomenech en *Ingmar Bergman. El último existencialista*, nos dice que al igual que Heráclito, Bergman considera que el conflicto del hombre descubre su propia alma⁸, un conflicto metafísico que experimenta Bergman, viéndose reflejado en los retratos existencialistas que dibuja en sus personajes, «Birgitta Carolina y Thomas en *Prisión*, Rut y Bertil en *La sed*, Stig, Marta y Sönderby en *Hacia la alegría*»⁹. Los conflictos interiores en los personajes de *Juegos de Verano*, salen a la luz entre los abruptos acantilados¹⁰. El conflicto es inherente al ser humano, formando parte de él sin dejar que se trasluzca, sin embargo, dicho conflicto se muestra abiertamente en la música de Schönberg, así como en los personajes de Bergman que deja que se muestren sus luchas y conflictos internos, a través de mínimos gestos y miradas cómplices llenas de fuerza y vivacidad.

12.3 La dialéctica interna

Sartre, considera que las nociones de movimiento y reposo están en una relación dialéctica¹¹, sin que pueda considerarse dialéctica y sí círculos mis relaciones con el prójimo¹². Siendo la dialéctica de la certeza sensible en Hegel, la historia de su movimiento o de su experiencia, cuya conciencia natural llega por sí misma¹³. Una movilidad inherente de la certeza sensible, que le confiere una dialéctica interna desde su propia naturaleza. En la dialéctica de la certeza sensible, han desaparecido en el pasado para la conciencia, el oído y la visión¹⁴, dado que la conciencia misma es la inquietud dialéctica absoluta¹⁵. Una dialéctica que está íntimamente cohesionada con el movimiento, de manera que dicho movimiento propicia una determinada conciencia, implicándose con un movimiento consciente, así, la movilidad de la certeza sensible, se lleva a cabo a través de la vista y del oído, pero tiene una implicación respecto a la dialéctica absoluta que se manifiesta sensiblemente.

Raíz hegeliana de Schönberg, tras dar por terminado el periodo estrictamente tonal, advirtiendo que se producirá una nueva síntesis «los modos mayor y menor en la escala cromática»¹⁶. Disolviendo e integrando dichos modos en una escala cromática, sin modos ni jerarquizaciones. Una escala cromática que unifica todo tipo de movimientos, de manera que cada uno de los sonidos de la escala es un mundo en sí mismo, autónomo y atomizado. Siendo el origen de nuevas estructuras o formas, dada la ausencia de jerarquías.

Adorno considera que el compositor dialéctico impone un alto a la dialéctica¹⁷, una dialéctica compositiva que es previa, resultado de una necesidad compositiva, que adviene como dialéctica sin buscarla. El arte ha de construirse dialécticamente, ya que el espíritu habita en él¹⁸.

Una necesidad compositiva que asume los parámetros del sonido dialécticamente, es decir, a partir de su necesidad interna, asumiéndola y encauzándola por parte del compositor, que se repliega y flexibiliza frente al proceso natural del sonido, sin imponerlo y sí escucharlo.

Una dialéctica propuesta por Bergman, en la que no se produce una síntesis, dado que los contrarios no se superan, al igual que sucede en la dialéctica de Kierkegaard y al contrario que en la de Hegel. Son films, en los que no encontramos una conclusión, sino una invitación a la reflexión¹⁹. La auténtica dialéctica permanece intacta, propiciando la captación del instante, así como la comprensión interna del proceso dialéctico del que nos hacemos eco internamente, desplegando diferentes formas en las que hay un paralelismo a dicha dialéctica, en este caso a nivel cinematográfico. Captando los procesos de los personajes y las escenas sin una búsqueda anticipada de resolución, sino un dejar que acontezca desde el propio proceso interno.

La música dodecafónica asume e interioriza su propio proceso interno a partir de la captación de la necesidad interna, que moviliza las fuerzas en todas direcciones, de manera antagónica y contrapuntística, interactuando diferentes fuerzas que se reequilibran y restablecen unas a las otras. Configurándose diferentes líneas de fuerza y de tensión que se autoequilibran a sí mismas desde sus procesos internos a través de las diferentes disonancias.

12.4 El contraste de contrarios

Para Schönberg, la apetencia de autodeterminación territorial de dos contrarios poderosos, la revuelta de los elementos menos sólidamente sujetos, las pequeñas victorias y conquistas ocasionales de los partidos en lucha o su sumisión final al dominador principal y su fusión en una función común, <<todo ello constituye un movimiento que no es sino un reflejo de nuestra propia actividad humana, sentimos, así como vida, lo que habíamos creado como arte>>²⁰. Todo en definitiva se constituye como un equilibrio y desequilibrio de fuerzas contrapuestas y contradictorias que se restablecen desde sí mismas.

El contraste para Schönberg une, <<el descenso es la compensación de la tensión creciente originada por el ascenso>>²¹. Si en el verso del coral la melodía asciende, en el siguiente desciende como pregunta y respuesta. Contrastes que originan ese movimiento, <<esa lucha por el predominio, en la que quedará vencedora la tónica>>, cuya tonalidad tan solo puede ser expresada a través de los contrastes²². Todo movimiento origina un contraste, si dicho movimiento procede de la necesidad interior, dicho contraste se genera como un contrapunto que se autoequilibra a sí mismo. Desde una serie de movimientos orgánicos que se suceden desde el equilibrio dentro del desequilibrio.

Tras el reconocimiento de la tercera como consonancia, nos dice Schönberg que se encuentra la posibilidad del movimiento oblicuo y contrario²³. Evolucionando naturalmente la monodia de una sola voz hacia una segunda voz a una distancia de tercera, así como tras los movimientos de voces paralelas, se incorporan paulatinamente movimientos de voces oblicuos y contrarios, que lejos de entorpecer, enriquecen la armonía y melodía creando volumen. Todo movimiento de las voces se produce desde las zonas más sencillas y con menor fricción o impedimentos, evolucionando las voces orgánicamente a partir de sus procesos internos. De

manera que todo movimiento contrapuesto, así como diagonal, refuerza las voces y les da carácter y volumen, a partir del contrapunto originado.

El dodecafonismo como sistema de contrastes, nos dice Adorno, se configura como integración de lo desligado²⁴. Un dodecafonismo (escala de doce sonidos diferentes), que integra el contraste y la disonancia, dado que posee en sí mismo dicha naturaleza, sin eludir la consonancia y los movimientos paralelos. El contraste y la disonancia forma parte ineludible del dodecafonismo, cuyos contrastes son imprescindibles y necesarios para que se configuren los sonidos desde sí mismos, generándose todo un mundo de tensiones, conflictos y luchas que se producen constantemente, así como los desequilibrios que tienen lugar.

12.5 El contraste. La contraposición

El principio del contraste domina en Adorno todo el arte²⁵. Contraste que es connatural al arte, siendo básica la tensión y la distensión, el clímax y la relajación, el sonido y el silencio, lo fuerte y lo débil (débil sin un sentido de debilidad, sino de contraste y utilización de recursos más delicados, con una gran fuerza expresiva). Relacionándose con las fuerzas de la naturaleza, a las que toma como modelo.

Los temas de Mozart para Adorno portan a menudo en sí mismos, el principio de la contraposición²⁶. Dado que la música de Mozart es espacialmente significativa, delicada y natural, cuya naturaleza hemos de vivirla en su interpretación, con unos contrastes inherentes a su música, que han de ser interpretados desde la calma y el juego. A partir del nivel técnico de Beethoven con la tensión, entra la extrema disonancia y la consonancia, desde una concepción dinámica de la tonalidad²⁷. Adquiriendo un mayor protagonismo en Beethoven, la expresión explícita de los sentimientos, cuyos contraste y tensión extrema son empleados para expresar sentimientos más desbordados.

Para Adorno, Schönberg aplica el principio del efecto inmediato del contraste, a modo de yuxtaposición de opuestos en el decurso de un tema²⁸. Una yuxtaposición que es natural en su música, generándose contrastes y opuestos, en la medida que no los evita ni los busca, sino que se generan de manera natural.

El contraste y la contraposición es connatural a la música dodecafónica, generándose tensiones y conflictos que devienen desde una necesidad interna, así, cualquier movimiento es resultado de la escucha y receptividad. Generándose un equilibrio dentro del desequilibrio orgánico que responde a líneas contrapuntísticas propiciadas por cada uno de los sonidos, que se erigen como autónomos.

12.6 Inclinaciones dramáticas. Grandes contrastes

Las inclinaciones dramáticas que Schönberg observa en Beethoven, se dirige a sus contrastes, que son mayores de lo inicialmente considerado. Concibiendo, regiones muy lejanas entre ellas mismas en *La Heroica*²⁹, cuya necesidad compositiva, genera en Beethoven el acudir a regiones

poco transitadas. Pero con una interacción armónica con la tonalidad inicial, aunque sea lejana, sin embargo, adquiere un carácter diferente, en tonalidades que confieren un sentido de excepcionalidad o transitorio, para acudir de nuevo a la tonalidad inicial.

12.7 La melodía. Contrastes

Schönberg considera que el equilibrio de una melodía avanza en ondas, <<cada elevación es contrarrestada por una depresión>>³⁰. El equilibrio es una armonía de contrastes, así, el movimiento en ondas es su propio movimiento equilibrado. Todo equilibrio requiere un desequilibrio, toda tensión una distensión, de manera que musicalmente tanto el uno como el otro son imprescindibles. Es decir, excluir uno en detrimento del otro, lo que hace es cercenar posibilidades expresivas, dado que la tensión lleva a la necesidad orgánica de resolución o de reequilibrio dinámico de fuerzas.

Para Kandinsky, nuestra armonía consiste en la <<lucha de sonidos, equilibrio perdido, principios que caen, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos rotos que se entrelazan, contradicciones y contrastes>>³¹. Una sensación constante de desequilibrio y pérdida que conlleva una sensación de ausencia y necesidad de resolución a nivel de fuerzas y contrapuntos, sin necesidad por otra parte de una resolución inmediata. Dado que el todo sonoro se reequilibra desde sí mismo.

Kandinsky considera que nuestra armonía descansa primordialmente sobre <<el principio del contraste>>, que en todas las épocas ha sido el principio más grande del arte. Nuestro contraste, sin embargo, <<es interior y excluye todo apoyo>>³². Siendo un contraste interno, como generador y autónomo. Todo contraste en definitiva es interno, dado que se moviliza a partir de la necesidad interior, es decir, de no ser interno no se reequilibraría por sí mismo. Generándose un cúmulo de conflictos y luchas que requieren de un proceso interno para su restablecimiento.

Los contrastes en la música dodecafónica se generan a partir de la necesidad interior, de modo que son unos contrastes que forman parte de su naturaleza interna, así, toda lucha, contradicción o tensión ha de ser dejado respecto a que siga su propio curso, proceso y cauce de manera que se autorregula a sí mismo desde su organicidad.

Notas

1 Sartre (1981), p. 105.

2 Hegel (1985), p. 271.

3 Schönberg (1974), p. 410.

4 *Ibid*, p. 10.

5 *Ibid*, p. 31.

6 Sartre (1981), p. 455.

7 *Ibid*, p. 457.

8 Puigdomenech (2018), p. 142.

9 *Ibid*, p. 55-56.

10 *Ibid*, p. 70.

11 Sartre (1981), p. 276.

12 *Ibid*, p. 454-455.

13 Hegel (1985), p. 69.

14 *Ibid*, p. 82.

15 *Ibid*, p. 126.

16 Schönberg (1974), p. VII.

17 Adorno (2017), p. 111.

18 *Ibid*, p. 446.

19 Puigdomenech (2018), p. 54.

20 Schönberg (1974), p. 170.

21 *Ibid*, p. 346.

22 *Ibid*, p. 347.

23 *Ibid*, p. 71.

24 Adorno (2017), p. 50.

25 *Ibid*, p. 59.

26 *Ibid*, p. 59.

27 *Ibid*, p. 40.

28 *Ibid*, p. 59.

29 Schönberg (1990), p. 151.

30 Schönberg (1989), p. 29.

31 Kandinsky (2018), p. 104.

32 *Ibid*, p. 105.

12.8 La contradicción

Para Nuria González en *Complejo atonal*, Adorno siempre insistió en la necesidad de perseguir la imposibilidad, convencido de que solo a través de las contradicciones era posible, un apaciguamiento¹ (una pacificación dialécticamente conectada con el desencadenamiento de la tensión). La grandeza de Schönberg estuvo en permitir que se manifestaran nuevamente las punzantes heridas e irresolubles aporías encubiertas. Las contradicciones llevan en sí mismas el apaciguamiento la calma y la serenidad, a partir de una lucha, tensión y conflicto, que permite

que advenga dicha calma desde sí misma, tras haber vivido profundamente la tensión, la lucha y el conflicto, como necesidades inherentes del propio proceso de equilibrio dentro del desequilibrio.

Para Adorno, en la filosofía hegeliana, no cabe expresar la verdad (en Hegel, el sistema) como si fuese un axioma, o como un principio originario, sino que sería la totalidad dinámica de todas las proposiciones que se engendren unas a otras, en virtud de su contradicción². Concibiendo la conciencia de la contradicción que hay en la cosa y, la fuerza de la teoría, merced a la cual ésta se vuelve contra sí misma³. Definiendo Hegel la dialéctica como, el espíritu de contradicción organizado⁴. Una sociedad, que no está meramente cruzada y alterada por contradicciones y desproporcionalidades, ni se convierte en totalidad por ser un todo recompuesto, sino en virtud de sus contradicciones⁵. Toda posee una contradicción inherente, desde el momento en el que forman parte de la existencia. Una existencia que se manifiesta desde el conflicto, la lucha y la tensión. Así, para que todo devenga ha de estar inserto en lo antagónico y la contradicción. Tan solo por el hecho de existir, siempre y cuando se capte esa existencia desde lo orgánico, de manera que dicha organicidad se moviliza desde la necesidad interior, que puede provocar un movimiento de fuerzas de todo tipo.

El proceso para Adorno, como proceso en la cosa misma, está basado en relaciones de tensión⁶. De modo que, si faltan éstas, si los elementos de la pintura no buscan separarse unos de otros ni contradecirse, entonces se da un simple ensamblaje preartístico y no una síntesis. La necesidad de contradicción, podría considerarse como un equilibrio de fuerzas, así, esa búsqueda no resuelta, genera una sensación de ingravidez.

Ante una realidad que marcha hacia la catástrofe, Schönberg se niega a una falsa síntesis y da en cambio testimonio de las contradicciones de aquella. Al mostrar a sus oyentes una realidad que prefieren no ver, se condenan al aislamiento. Pero en su denuncia, se inmolan en beneficio de una comunidad inexistente que se proyecta hacia el futuro, como el mensaje del naufrago en la botella⁷. Prefiere Schönberg asumir esas contradicciones plenamente, sin intermediarios ni subterfugios. Dejando que cada sonoridad siga su propio curso y trayectoria a través de las contradicciones y luchas que pueden encontrarse. Produciéndose situaciones de tensión desde el propio fluir, de manera que para que haya un equilibrio ha de estar compensado por un sinfín de desequilibrios y contradicciones. Tratándose de contradicciones inherentes al proceso interno, por lo que hay que escuchar, ser receptivo y captar el silencio, de manera que el curso interior se movilice por sí mismo.

Notas

1 González González (2009), p. 115.

2 Adorno (1981), p. 27.

3 *Ibid*, p. 51.

4 *Ibid*, p. 64.

5 *Ibid*, p. 107.

6 Adorno (2002), p. 45.

13. Dodecafonismo y cromatismo

13.1 Dodecafonismo

Compeán en *Tonalidad sinestésica. Relaciones de tonalidad de la música y el color de una propuesta personal*, nos dice que las posibles combinaciones de acordes de doce sonidos, estos acordes <<dodecafónicos>> revisten una peculiar característica, que es común al uso de la música que utiliza todos los sonidos de la escala cromática occidental. Cada acorde contiene en sí mismo, a todos los acordes, aseveración que se hace patente, por el hecho de que, en cada acorde son utilizadas todas las notas de la escala¹. Serán utilizadas todas las notas de la gama cromática², cuyo contraste en el color, se vuelve una condición sin la cual, no es posible formar el acorde completo. La utilización de toda la gama cromática permite una atomización de la música dodecafónica y una autonomía de cada una de las 12 notas de la escala cromática.

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos dice que a partir de la serie básica (que agrupa los 12 sonidos de la escala cromática –do,do#,re, re#,etc- dispuestos según reglas bien determinadas por la normativa dodecafónica), es posible generar tres series derivadas, la inversión (en que los intervalos ascendentes se vuelven descendentes y viceversa), la retrogradación (que no es sino la lectura de derecha a izquierda de la serie original) y la retrogradación de la inversión (que aplica, simultáneamente, los dos procedimientos anteriores)³. Sistema de derivación de las series que permite una mayor variabilidad en la composición, así como una amplia libertad para la utilización de las diferentes notas de la escala cromática, multiplicándose las posibilidades expresivas y tímbricas.

El maestro vienés, comenta Díaz de la Fuente, acompaña sus explicaciones de diversos ejemplos musicales, de los cuales el más significativo es aquél que recoge una posible <<serie básica>> y sus correspondientes <<series derivadas>>. La serie con que ilustra las explicaciones está tomada de su *Quinteto de viento op. 26*, una de sus primeras obras dodecafónicas⁴, a modo de ejemplo,



la *Pieza para piano op. 33a* de Schönberg. Es una pieza, compuesta en 1929, que se desarrolla según los principios dodecafónicos comentados⁵.

Schönberg



La serie básica empleada en esta pieza, así como las series derivadas (inversión, retrogradación y retrogradación de la inversión) son las siguientes:



Retrogradar dos sonidos sucesivos implica reproducirlos del final al principio (ej. do-mi se convierte en mi-do) mientras que invertirlos significa cambiar el sentido de los mismos, es decir, convertir en descendentes el intervalo ascendente y viceversa⁶ (ej. do-mi –que es una 3a M ascendente- se transformaría en do-lab –que es una 3a M descendente-)

Para Díaz de la Fuente, frente a los procedimientos absolutamente intuitivos que Schönberg emplea en el *Pierrot lunaire*, la Pieza para piano op. 33a está gestada con un sistema fundamentalmente matemático en cuanto a la elección de alturas se refiere. Las series derivadas (inversión, retrogradación y retrogradación de la inversión) se construyen también por procedimientos matemáticos, de modo que el compositor, en cierto sentido, renuncia a parte de sus decisiones creativas en favor de una construcción férrea, matemática y geometrizable⁷. Con la salvedad de que dicha composición matemática, no es óbice para el posterior desarrollo especialmente creativo y libre de las composiciones. Al destacar la mayor autonomía y libertad del compositor a partir de técnicas que precisamente amplían la labor compositiva y creativa, sin cercenarla aún a pesar y precisamente gracias a la técnica de una serie dodecafónica cromática, cuya complejidad permite un mayor enriquecimiento, creatividad, libertad y luminosidad en la composición, al asumir, incorporar e interrelacionar todos los parámetros.

Los antecedentes estéticos de la música serial y aleatoria, nos dice Díaz de la Fuente, se encuentran de la mano de Debussy, Monet, Mallarmé, Schönberg y Kandinsky⁸.

Adorno considera que es el *Quinteto de viento* de Schönberg, la primera de las grandes obras en la que cristaliza la nueva técnica⁹. Demuestra la viabilidad de sus principios respecto de la constitución de la forma sinfónica, a partir del rechazo de la tonalidad. Sin encontrarse un solo sonido en la partitura, cuya localización no venga determinada por dicha técnica. De modo que la formulación de series dodecafónicas en sí mismas considerada, la formación de temas a partir de ellas, su empleo en sentido vertical y la elección de sonidos complementarios¹⁰. Representan un producto de la fantasía, cuyo origen reside en principios única y exclusivamente musicales. En la *Sinfonía de cámara*, Schönberg aplica la técnica dodecafónica, cuyo origen, se encuentra en la variación¹¹. De modo que la aplicación de las series dodecafónicas se extiende a todos los ámbitos compositivos, aunque aplicados a las diferentes formas compositivas de que se trate. Manteniendo esa disciplina en la utilización de las series, que lejos de cercenar amplían las expectativas y la libertad. Desde una determinada variabilidad de los principios adaptada a la forma sinfónica.

Es el *Quinteto de Viento*, el que para Adorno adopta la categoría musical cuya comprensión a partir de los esquemas temático-formales resultan suficientes para entenderla, sin necesidad de atender a los presupuestos de relaciones dodecafónicas, cuyas series aparecen como elementos de equilibrio en la estructura formal¹². Un Quinteto de Viento, que es una sonata, cuyo retorno a la sonata, podría inducir a extrañeza, si bien, la revolución armónico-melódica de Schönberg, hace literalmente estallar la sonata como esquema preconcebido¹³. Sin embargo, es tal el nivel de asimilación de la técnica dodecafónica, que es incorporada al Quinteto, respetando absolutamente su forma sonata, sin que ello incida en una composición más digamos tradicional, todo lo contrario, se amplían las posibilidades expresivas a raíz de dicha forma.

La destrucción de cualquier clase de armonía simétrica resultante en el *Quinteto de viento* parece resultar incompatible para Adorno, con la revalorización de una forma, que tiene su base en tales relaciones de simetría armónica. Las series dodecafónicas que vemos aparecer una y otra vez como elementos de equilibrio, no han sido planteadas como un sustitutivo del esquema de modulación tonal. De modo que, en el Quinteto, vemos cómo la sonata se ha reducido en sus componentes armónicos. A ello responde el movimiento completamente lineal, respecto del

cual y como en ninguna otra obra anterior de Schönberg, la armonía aparece siempre como resultado, nunca como antecedente al proceso temático constructivo¹⁴. Es importante resaltar esa función de las series dodecafónicas como elemento de equilibrio, respetando toda la estructura de la forma sonata, así como la concepción de Schönberg en la que la armonía es un resultado del proceso interno de la obra. Escuchando y siguiendo las direcciones que la obra lleva a cabo internamente sin alterarlas, propiciando la libertad del compositor a partir de las direcciones que va adquiriendo la obra.

La forma, considera Adorno, se sigue de las relaciones temáticas de la exposición de temas, con sus caracteres contrastantes o correspondientes, a partir de la forma de proceder con ellos, es decir, su material melódico (series dodecafónicas) y la estructura misma de los temas¹⁵. Al igual que las tensiones armónicas, ha sido también eliminado el esquema sonata preconcebido. De modo que esta sonata es conseguida con una técnica de total economía temática, que aparece transformada hasta lo más íntimo de su ser¹⁶. Convirtiéndose en el principio constructivo, que se identifica de manera inmediata con la estructura temática¹⁷. Es tal la asimilación e interiorización de los métodos compositivos seriales, que se aplican a la forma sin alterarla lo más mínimo. Ampliando su expresividad al incorporar los principios desde una perspectiva de total simplificación, a partir de los cimientos en los que se está llevando a cabo, en una simbiosis absoluta. Adquiriendo en este caso un esquema sonata auténtico, respecto a uno preconcebido.

Aparece una Sonata sobre la sonata, nos dice Adorno, totalmente transparente y cuya esencia formal ha sido reconstruida, en la que se desvanece cualquier dificultad para el entendimiento de la esencia estructural del quinteto, respecto a la selección de los doce sonidos¹⁸. Quinteto en el que se ha hecho evidente la misma sonata, convirtiéndose en contenido mismo, inmediato¹⁹. Una sonata, que ha sido arrancada de su oscuro fundamento emocional²⁰. De la misma forma que la dodecafonía produce la disolución de una armonía natural, respecto a la cual operaba una tonalidad con sonido fundamental y cadencia, así también, la forma del Quinteto, libera el auténtico y natural origen de la sonata de la subordinación de la armonía tonal²¹. Obteniéndose la pretendida identidad entre los principios de construcción dodecafónica y temática²², sin que en realidad haya sido necesario recurrir para ello a la técnica de los doce sonidos. Los elementos compositivos se constituyen al servicio de la forma sonata, haciéndola si cabe más evidente, de manera que se resalta aún más el contenido. Desde un punto de vista más directo respecto a la sonoridad, por lo que se extrae esa perspectiva cerrada y emocional que hacía prevalecer la forma respecto a lo que se transmitía.

María Teresa Muñoz en *Sonidos de Kandinsky*, nos dice que el método de composición con doce sonidos, utilizado por Arnold Schönberg a partir de 1908 y por sus discípulos Anton von Webern y Alban Berg inmediatamente después. Método que había surgido como una necesidad, ante los cambios del concepto de armonía y el desarrollo del cromatismo. La tonalidad, había sido destronada en la práctica y a esto se añadió la progresiva familiarización del oído con gran número de disonancias, hasta perder el miedo a su efecto perturbador. Ya no se esperaba preparación ni resolución de estas disonancias, ni molestaban las armonías irregulares o las asperezas contrapuntísticas de ciertos compositores²³. Todo ello muestra una adaptación progresiva y una familiarización, que demuestra una vez más la capacidad adaptativa del ser humano respecto a las nuevas formas compositivas, resultado de una adaptación constante y

una visión de la sonoridad cercana y afín, sin considerarla extraña. Asumiendo las disonancias como algo natural, incluso necesario respecto a que lo sugiere la misma dinámica de la composición.

Todo ello, lleva al empleo más libre de las disonancias, nos dice María Teresa Muñoz o a lo que el propio Schönberg denomina la *emancipación de la disonancia*, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida precediendo o sucediendo a cualquier otra armonía. Así pues, consonancia y disonancia ya no se diferencian por el grado de belleza, sino por el grado de comprensión, que ya no depende de la existencia de un centro tonal. De modo, que las primeras piezas compuestas según el nuevo modo de composición se caracterizan por su extremada expresividad y su brevedad, buscando el equilibrio de un modo inconsciente como en los *Poemas experimentales*, y abriendo paso a una innovación a la vez creativa y destructiva²⁴. Una emancipación de las disonancias que adquiere entidad de manera completamente natural, respecto a la evolución que está adquiriendo la música, manifestándose las consonancias y las disonancias alternativamente sin disociarlas ni prevaleciendo unas sobre las otras. Se produce una utilización de las mismas a raíz de las necesidades expresivas de la música, por lo que no se ve en absoluto como estereotipado o forzada su utilización. Por lo que la dependencia de un centro tonal desaparece, respecto a las necesidades expresivas que serán las que confieran el acento, en cualquier caso, hay una ausencia completa de jerarquías, diluyéndose toda priorización de ejes tonales.

El método de composición con doce sonidos, nos dice María Teresa Muñoz, consiste —como ya se ha mencionado—, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes, en los cuales ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie. Estando comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, pero en distinta disposición²⁵. Una variabilidad en cuanto a la ausencia de repetición de los doce sonidos, que permite una mayor libertad compositiva y una mayor gama expresiva, de manera que cada uno de los sonidos constituye un mundo autónomo que puede constituir nuevas formas, que a su vez generen otras, multiplicándose las posibilidades compositivas, así como tímbricas al ser utilizados todos y cada uno de los sonidos de la escala cromática.

Al tratar los problemas de este método, comenta María Teresa Muñoz, Schönberg recomienda evitar la duplicación de octavas, dado que duplicar es acentuar, y un sonido acentuado podría interpretarse como fundamental, o incluso como tónica, generando falsas expectativas de resolución o continuidad. La adopción de este método de composición con doce sonidos no facilita el trabajo al músico, sino que se lo hace más difícil, por las restricciones que impone la obligación, de utilizar solo una serie básica en cada composición de la que deben derivarse los temas. De la serie básica, que rige cada obra, se derivan series adicionales y las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música, como las melodías, frases, motivos o acordes a una serie básica son limitadas. La mayor ventaja de este método de composición con doce sonidos, insiste Schoenberg, está en su efecto unificador²⁶. En principio, la no duplicación de octavas, así como evitar la duplicación de quintas o movimientos paralelos ya formaba parte de la armonía tradicional. Lo peculiar y característico se encuentra en la utilización del método compositivo de los doce sonidos cromáticos dodecafónicos. De modo que amplían las posibilidades compositivas y expresivas, añadiendo un plus en la dificultad respecto a la composición, pero dicha dificultad posibilita una captación de un sonido más directo, sin

mediaciones ni filtros, adquiriendo una textura fresca y diáfana. Permitiendo la variabilidad en las series dodecafónicas una mayor amplitud expresiva.

13.2 Cromatismo

Pousseur en *Música, semántica, sociedad* nos dice que el progresivo aumento del cromatismo se configura paralelamente, a la decadencia gradual de la tonalidad clásica²⁷, generándose una pérdida de la coherencia tonal, que aparece como una liberación del principio de identidad, produciéndose un aumento del cromatismo, como una victoria del principio de alteridad²⁸. Se estaba produciendo ya paulatinamente, una crisis en las formas tradicionales de la tonalidad clásica, al carecer de respuesta a los múltiples interrogantes que se habían creado, por lo que la evolución en otras direcciones era cuestión de tiempo. Las nuevas necesidades expresivas, requería de nuevos retos y otras posibilidades compositivas, así como el momento histórico en el que se estaba viviendo. Así, el cromatismo es una necesidad de la propia música, una ineludible alternativa ante las demandas y la situación que se había creado. La emergencia de los semitonos cromáticos frente a los tonos tradicionales, abrían unas posibilidades inimaginables hasta la fecha, aunque las composiciones por semitonos ya se habían utilizado en otras culturas.

A partir de la destrucción del poderío de la tonalidad y de la dominante, indica Adorno, hace su aparición el «cromo universal». Los grados de las técnicas dodecafónicas, se estructuran y organizan entre sí con diferencias cualitativas y de diversas formas valorativas, sin que dicha valoración aparezca dictada por la serie de armónicos²⁹. Desaparece toda consideración jerárquica, con lo que las composiciones se mueven a partir de criterios fundamentalmente compositivos y creativos, sin un antecedente, previo tonal. De manera que los grados tonales se generan a raíz de las necesidades cualitativas, sin concebirlos a priori. Siendo la autonomía de cada uno de los sonidos de las series dodecafónicas lo que permite que se amplíe y multipliquen las posibilidades compositivas, con criterios estrictamente expresivos.

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos plantea que, para los artistas del siglo XX, lo más significativo fue, ante todo *Prometeo. Poema del fuego*, del compositor ruso Alexander Scriabin, que contempla la incorporación de un teclado cromático para dar acompañamiento a las proyecciones de luz coloreada, a las «atmósferas coloreadas» de su composición. Desde entonces, pintores y músicos desarrollan su fantasía, en la frontera entre el sonido y el color, plasmando sus reflexiones a veces de un modo vago o más explícito. Destacando las representaciones de instrumentos musicales y partituras, tan habituales en la obra de Picasso y Braque³⁰. El cromatismo tiene una gran influencia no solamente a nivel musical, sino pictórico. Se constituye como un medio imprescindible en el ámbito del color, así como tímbrico. La atmósfera que propicia el cromatismo es utilizada en todos los ámbitos, destacando la interacción entre pintura y música. La incorporación de teclados cromáticos se ha multiplicado hasta la utilización de teclados de $\frac{1}{4}$ de tono.

Notas

1 Compeán (2011), p. 405.

- 2 *Ibid*, p. 405.
- 3 Díaz de la Fuente (2005), p. 78.
- 4 *Ibid*, p. 79.
- 5 *Ibid*, p. 81-82.
- 6 *Ibid*, p. 83.
- 7 *Ibid*, p. 83-84.
- 8 *Ibid*, p. 87.
- 9 Adorno (1970), p. 67.
- 10 *Ibid*, p. 68.
- 11 *Ibid*, p. 69.
- 12 *Ibid*, p. 69.
- 13 *ibid*, p. 69.
- 14 *Ibid*, p. 69-70.
- 15 *Ibid*, p. 70.
- 16 *Ibid*, p. 70.
- 17 *Ibid*, p. 71.
- 18 *Ibid*, p. 71-72.
- 19 *Ibid*, p. 72.
- 20 *Ibid*, p. 72.
- 21 *Ibid*, p. 72.
- 22 *Ibid*, p. 72.
- 23 Muñoz (1999), p. 2.
- 24 *Ibid*, p. 2.
- 25 *Ibid*, p. 2.
- 26 *Ibid*, p. 3.
- 27 Pousseur (1984), p. 45.
- 28 *Ibid*, p. 45.
- 29 Adorno (1970), p. 19.
- 30 Díaz de la Fuente (2005), p. 57.

13.3 Escala cromática

García Laborda en *El expresionismo musical de A. Schönberg*, plantea que se lleva a cabo un proceso de saturación cromática y ampliación de la densidad sonora, con acordes y estructuras armónicas cada vez más ricas y complejas¹ (armonía cromática de Wagner, Reger, Mahler, Strauss, mixturas atonales de Debussy y la armonía de cuartas de Scriabin). De modo que Schönberg encuentra medios de composición que se alzan sobre el resbalar cromático, sin caer tras él en lo indiferenciado, encontrando acordes, todavía no poseídos por intenciones musical-lingüísticas, a modo de nieve virgen musical en la cual el sujeto aún no había dejado huella alguna². El proceso de densidad cromática ya fue utilizado anteriormente por compositores como Mahler así como Debussy. Lo que caracteriza a Schönberg es la utilización de los mismos sin esa atmósfera diferenciada, sino que otorga a cada uno de los sonidos de la serie dodecafónica de una entidad y autonomía, por lo que es una base cada una de las notas para posibles ejecuciones armónicas, dado la ausencia de estratificación jerárquica.

Nuria González en *Complejo atonal*, nos dice que es el deseo de saturación y densidad cromática lo que trae como consecuencia, <<el principio de complementariedad>>, en cuanto que permite organizar los acordes y las melodías por la tendencia a complementar la escala cromática³, aportando en el desarrollo musical los sonidos que faltan para ello. Es, el lógico desarrollo de esta tendencia, lo que propiciará la aparición sistemática de los doce sonidos en el dodecafonismo. De manera complementaria, a la tendencia del material sonoro a saturar cromáticamente el espacio armónico y melódico⁴. De modo que, frente a la tendencia de la armonía funcional, de aportar pocos sonidos diferentes en la progresión y conexión de acordes, aparece en la armonía atonal la tendencia a colocar en diversos acordes el mayor número posible de sonidos distintos⁵, a ser posible todos los de la escala cromática. Es el reconocimiento de la variabilidad y complejidad del objeto musical⁶, lo que lleva a Schönberg a la integración cromática por complementariedad. Generándose una constelación atonal, que elabora un tejido en el que no hay jerarquías, ni centros de gravitación que ejerzan su dominio, sino que como considera Adorno, prima la multivalencia del concepto en espacios heterogéneos y polivalentes⁷. La riqueza que aporta la serie dodecafónica, en particular la no repetición de los mismos y que se pusiesen todas las notas de la escala dodecafónica sin excepción, unido a la inexistencia de jerarquías, de manera que todas las notas de la escala pueden ser centros o ejes tonales. Permite que la libertad compositiva y expresiva se multiplique, con una mayor variabilidad y complejidad, repercutiendo en los acordes, de manera que en ellos se encuentran todas las notas de la escala.

Notas

1 Laborda (1989), p. 20.

2 *Ibid*, p. 32.

3 González González (2009), p. 34.

4 *Ibid*, p. 34.

5 *Ibid*, p. 35.

6 *Ibid*, p. 540.

7 *Ibid*, p. 546.

13.4 Colores y texturas cromáticas

La combinatoria de múltiplos, ha ido evolucionando en Schönberg a medida que se ha incrementado la consecución de las diferentes escalas cromáticas, desde los múltiplos de 2 y 3, pasando por el 5 y 7 hasta los de 11 y 13¹. Enlaces que, de manera llana y convincente, han ido gestándose a través del cromatismo² en movimientos expresivos más naturales, sin restricciones que los cercenen. La libertad y versatilidad de la escala cromática, permite la variabilidad de la misma respecto a su uso compositivo, propiciando una evolución de la misma que se ha adaptado a las diferentes necesidades compositivas.

Fuerza melódica, que ayuda a enlazar a Schönberg lo que posee solo afinidades lejanas, desde el sentido del cromatismo³. Sin hacerse necesario el empleo de otros medios, dado que los cromatismos abren espacios y rompen barreras. A partir de una tendencia inconsciente hacia la sencillez, se modifica la conducta de los músicos, al ser sustituidos los modos mayor y menor por la escala cromática. Libertad de la escala cromática, que antepone las tendencias más orgánicas y encauza las pulsiones sin restricción⁴. Unos cromatismos que abren espacios nuevos, dadas sus características, de manera que las repercusiones no se limitan tan solo al campo de la composición, sino que se amplifican a las repercusiones inconscientes que tienen sus sonidos. Penetrando en las zonas más ancestrales y primitivas del ser humano, por lo que esas partes que estaban dormidas se reactivan con una sonoridad cromática, aflorando las pulsiones orgánicas. Todo ese mundo reprimido y recluido adquiere un protagonismo y emerge por sí solo.

13.5 Libertad de la escala cromática

Se constituye el análisis por parte de Schönberg, a partir de los doce sonidos de la escala cromática, sin priorizar los siete sonidos de la escala mayor o menor⁵. Escala cromática que abre el espacio a las demás escalas, integrándolas, a partir de una notación más perfecta, que comprendería 12 nombres para los 12 sonidos, en los que <<cada uno de ellos poseería un signo propio>>⁶. Siendo cada uno de los doce sonidos de la escala, autónomo e independiente al tiempo que generador de nuevas posibilidades. Propicia la escala dodecafónica la integración de nuevas escalas secundarias dodecafónicas, multiplicándose las posibilidades compositivas y expresivas, así como las dificultades técnicas. En cualquier caso, es excepcional la utilización de más de una escala dodecafónica, sin embargo, es posible su uso. La precisión y autonomía de las escalas dodecafónicas propicia y favorece su utilización.

La construcción por cuartas de los acordes nos dice Schönberg, propicia un acorde que contiene los doce sonidos de la escala cromática⁷, surgiendo la escala cromática como un proceso natural, a partir de la superposición de cuartas (do-fa-si-mi-la-re-sol-do) de los acordes. Formaciones verticales que son utilizadas no solo por Schönberg, sino también por sus alumnos Anton von Webern y Alban Berg⁸. La utilización de cuartas se ha estado utilizando a lo largo de la historia de la música, sin embargo, ahora favorece el correcto uso y desarrollo de la escala cromática como un proceso natural que emerge por sí solo. Aplicándose en todos los ámbitos, no solamente a cada una de las notas de la escala dodecafónica sino a los acordes que poseen todas las notas de dicha escala cromática.

13.6 Escala cromática. Acordes errantes

Tendencia de la escala cromática, comenta Schönberg, a los acordes errantes⁹, con acordes que podríamos denominar apátridas, dado que no pertenecen a una tonalidad en exclusiva, sino que pueden pertenecer a muchas tonalidades. Apareciendo un gran número de acordes alejados de la tonalidad, que favorece la fundamentación de un nuevo concepto unificador, la escala cromática¹⁰, que, al no identificarse con una tonalidad concreta, propicia el encuentro e integración de acordes alejados. Acordes errantes que permiten una mayor variabilidad en las tonalidades, así como un contraste de las mismas, al propiciarse tonalidades adyacentes o diferentes, reafirmando con ello la autonomía de los diferentes sonidos de la escala dodecafónica y su atomización. De modo que cualquiera de dichos sonidos puede ser pertinente para una tonalidad diferente.

Produciéndose para Schönberg un cambio en el concepto de armonía (de los últimos cien años), mediante el desarrollo del cromatismo, que permiten la interconexión de todo tipo de armonías e intervalos disonantes a partir de un criterio sin restricciones¹¹, enormemente complejo que alterna la sencillez y la complejidad. La concepción armónica lejos de cercenarse, se amplía y aumentan las posibilidades al respecto, sobretodo a raíz de la utilización de intervalos disonantes, que dan paso a todo un cúmulo de alternativas en los que se incorporan criterios más complejos.

13.7 Dodecafonismo. Extinción del sujeto

Adorno, contempla la extinción virtual del sujeto en el nuevo orden del dodecafonismo¹². Priorizando los sonidos dodecafónicos, en una interválica sin jerarquizaciones, tonalidades, ni ritmos predeterminados. Abierta al impulso de los doce sonidos por sí mismos sin intermediarios, cuya movilidad es resultado de una necesidad sonora sin la intervención del sujeto, tan solo para encauzar lo que ya se está gestando autónomamente.

El dodecafonismo para Adorno absorbe toda la riqueza de la estructura compositiva y la traduce a la estructura cromática¹³. Siendo el terreno abonado en el que confluye cualquier forma compositiva sin restricciones, encauzadas desde sí mismas, sin ser tergiversadas y propiciando su impulso frente a otros criterios.

13.8 Dodecafonismo. Contrapunto

Es el contrapunto según Adorno el verdadero beneficiario del dodecafonismo, logrando primacía en la composición¹⁴. Forma contrapuntística (Una nota contra otra nota, desde una perspectiva horizontal, frente a la visión vertical armónica, aunque ambas se complementan), que ha existido casi desde siempre, fundamentalmente a partir de Bach. Dodecafonismo, en el que cada nota puede ser el motivo generador de contrapunto, sin la necesidad de un tema predeterminado que sea contrapuesto.

El pensamiento contrapuntístico es concebido como superior, nos dice Adorno, al armónico-homofónico¹⁵, dado que integra lo armónico-homofónico (horizontal contrapuntístico,

integrador de lo armónico vertical, en movimientos contrapuestos, diagonales, convergentes y divergentes), en el que cada movimiento contrapuntístico, puede dar origen a diferentes formas armónicas.

Universalidad de la relación serial dodecafónica para Adorno, al ser contrapuntístico en origen <<pues todas las notas simultáneas en él son igualmente autónomas, puesto que todas son partes integrales de la serie>>¹⁶. Constituyéndose cada nota, como generadora de diferentes formas contrapuntísticas, en una atomización de todos y cada uno de los doce sonidos.

En el dodecafonismo cristaliza un genuino estilo polifónico¹⁷. Polifonía dodecafónica, como encuentro de tendencias dispares en Adorno, que confluyen en una dirección eminentemente musical al margen de cualquier otro criterio. Un dodecafonismo que realiza literalmente el desiderátum, de poner nota contra nota¹⁸, carácter contrapuntístico al poseer cada una de las doce notas de la escala dodecafónica, autonomía e independencia, generadora cada una de ellas de un nuevo contrapunto.

Obras de Schönberg y Webern, con una gran densidad y brevedad, cuya aspiración es la máxima consistencia¹⁹. Libertad que lleva consigo una gran responsabilidad inherente para Adorno, dado que el mero hecho de ser libre genera una gran incertidumbre al estar todas las posibilidades abiertas. Es en ese contexto donde la composición ha de ser especialmente cuidada, dado que se ha de permitir que los sonidos tengan sus propios desarrollos orgánicos, en relación con todas las demás voces y movimientos.

13.9 Dodecafonismo. La necesidad interna

Las piezas de Schönberg son las primeras en las que de hecho nada puede ser de otro modo²⁰, puesto que su configuración es resultado de la necesidad interna de la obra. Schönberg demuestra para Adorno, ser el exponente de las tendencias más secretas de la música, al no imponer al material la organización polifónica desde fuera, sino derivarla de éste mismo²¹. Permite que las voces tengan sus propios movimientos inherentes, sin interferir y sí encauzarlos, requiriendo de una maestría más allá de lo técnico, desde una escucha en la que se imbrican todas las constelaciones musicales.

Es a partir de la disposición de los doce sonidos, nos dice Adorno, cuando el compositor comienza de verdad a componer²², donde la preparación de los doce sonidos no es baladí, dado que requiere de una comprensión de todas sus posibilidades. Serie dodecafónica en sus cuatro modi, la serie fundamental; su inversión, es decir, sustituyendo cada intervalo de la serie por el de la dirección opuesta; el cangrejo, en el sentido de la antigua praxis contrapuntística, de modo que la serie comienza con la última nota, terminando con la primera; y como inversión del cangrejo²³. Todo ello propicia una versatilidad a las series dodecafónicas que las nutre de un mayor bagaje compositivo, propiciando además de más libertad, la capacidad expresiva que se constituye exponencialmente. Asumiendo todas las posibilidades expresivas de la escala dodecafónica.

A partir de la serie de las doce notas, Schönberg inicia un proceso de inversiones y retrogradaciones a modo de espejo, generando infinidad de posibilidades y configuraciones. De modo que una composición para Adorno, puede utilizar dos o más series como material de

partida, produciéndose una analogía con la fuga doble o triple, en este caso a raíz de las diferentes series dodecafónicas²⁴. Una utilización de más de una serie dodecafónica que no es lo habitual, restringiéndose habitualmente a una sola escala. Las alternativas que propicia la escala dodecafónica permite que la composición se mueva en todo tipo de direcciones, propiciado por la autonomía de los doce sonidos dodecafónicos, así como una mayor libertad expresiva a raíz de los semitonos, al tiempo que una sensación envolvente, al ser empleados todos los sonidos de la escala sin ser repetidos.

13.10 Serie dodecafónica. Atomización de sonidos

Una ordenación, nos dice Adorno, determinada por los doce sonidos disponibles, en el sistema temperado de semitonos, por ejemplo, do sostenido-la-si-sol-la bemol-fa sostenido-si bemol-re-mi-mi bemol-do-fa, siendo la primera composición dodecafónica publicada por Schönberg²⁵. En dicha composición, cada sonido está determinado por esta serie sin notas libres, una disposición que confiere libertad, como consecuencia de las posibilidades que genera cada uno de los doce sonidos. Notas de la escala dodecafónica libres y autónomos, generadores de nuevas estructuras, por lo que se constituyen desde una visión atomística.

El que la serie no emplee más de doce tonos, se atribuye para Adorno al propósito de no dar a ningún sonido mediante una mayor frecuencia, ni una preponderancia que podría hacer de él un tono fundamental²⁶. Cada sonido es autónomo, fundamental, y a raíz del cual puede girar el resto, en una atomización de sonidos²⁷. Dicha ausencia de estratificación respecto a la jerarquía, prioriza la libertad de los sonidos, que emergen libremente por sí solos como alternativas plausibles de nuevas posibilidades. Un colorido que se consigue por la ausencia de repetición de los sonidos y su presencia en los acordes.

Unidad de las voces a partir de su diversidad, sin el eslabón de la afinidad²⁸, dado que hasta el momento se requería una afinidad de las voces para llevarlas a cabo. A partir de ahora, considera Adorno, cada voz es generadora de un ecosistema, sin necesidad de mediatizarse con otras voces. Independientemente de Schönberg, este procedimiento ya fue desarrollado por el compositor austríaco Hauer, que amplifica la posibilidad cromática más allá de los semitonos, llegando a los cuartos de tono²⁹. Se produce un cambio respecto a las afinidades, a partir de ahora, la autonomía de los sonidos dodecafónicos permite que no necesiten ningún tipo de afinidades con otras tonalidades, ni apoyos de otros acordes. Una autonomía que se amplía con la ausencia de jerarquías, por lo que el centro tonal no tiene una base concreta, cualquiera de las doce notas lo puede constituir.

El dodecafonismo piensa para Adorno simultáneamente varias voces independientes, organizándolas como unidad sin la muleta de los acordes³⁰, dado que hasta ahora la composición se basaba en afinidades entre los acordes. Es a partir del dodecafonismo, cuando cada sonido se configura como un mundo en sí mismo. Se produce un cambio de paradigma, respecto a la atomización de los sonidos, emergiendo la visión contrapuntística de la sonoridad, generándose todo tipo de contrapuntos en cualquier dirección a partir de las mismas notas, sin necesidad de células iniciales, dichas células están constituidas por cualquiera de los doce sonidos dodecafónicos.

13.11 Dodecafonismo y Subjetividad

El triunfo de la subjetividad sobre la tradición heterónoma considera Adorno, propicia la libertad de dejar que todo instante musical sea él mismo sin subsunción³¹. Un instante, en el que la música dodecafónica adquiere un especial protagonismo, al cobrar autonomía el momento sonoro en sí creándose un sonido intemporal. La conexión con la instantaneidad fenomenológica del sonido ya se comentó anteriormente.

El origen de la música va más allá del reino de las intenciones, nos dice Adorno o del sentido y la subjetividad³². Al constituirse en parámetros cuyo protagonismo radica en la cesión de dicho protagonismo, dejando la puerta abierta a lo que ha de nacer por sí mismo, más que a pretensiones intencionales. Se produce por lo tanto una ausencia de protagonismo o cesión del mismo a la sonoridad, de manera que es esta la prioridad, sin que haya ningún tipo de interferencia o mediación que pueda tergiversarla, dado la ausencia de jerarquías y la atomización de cada uno de los sonidos. Ausencia de protagonismo que permite la priorización de la necesidad interior, de las sonoridades.

13.12 Expresión dodecafónica. Dolor, sufrimiento y angustia

La música contraída al instante es para Adorno verdadera, en cuanto resultado de una experiencia negativa, el sufrimiento real³³. Lo orgánico emerge como un impulso natural sin cercenarse, sino muy al contrario encauzando sus pulsiones a través de esas disonancias, que forman parte de los impulsos más ancestrales del ser humano. Priorizando ese instante sonoro de una sonoridad que acontece directamente sin filtros ni mediaciones, plasmando ese dolor y sufrimiento sin restricciones.

Adorno afirma que lo que la música conoce es el dolor no transfigurado del hombre, la impotencia de éste³⁴. El sufrimiento del hombre, su dolor, recobra el lugar que siempre ha tenido como expresión del sentido más profundo del ser humano. Debatiéndose por entre las tinieblas de sus angustias y germinando en un dolor creativo y luminoso³⁴. Ese dolor y sufrimiento, requería de un medio a través del cual se manifestase abiertamente, sin filtros ni mediaciones, para lo cual el sonido dodecafónico permite que el dolor a través de sus notas llegue directamente, sin que se diluya la atención en una jerarquía de sonidos ni en una rítmica preestablecida. La libertad y atomización de los sonidos, permite que fluya la experiencia sonora desde sí misma.

En la expresión de la angustia como <<presentimiento>>, nos dice Adorno, la música de la fase expresionista de Schönberg testimonia la impotencia. Dando rienda suelta a dicha impotencia y vulnerabilidad sin pretender controlarlo todo, sino como ocasión generadora de espacios a partir de los silencios y ausencias³⁵. El nuevo paradigma dodecafónico se constituye a raíz de la escucha y el silencio, dejando que acontezca el proceso interno del sonio a partir de la necesidad interior. Prevalciendo ese nihilismo que se encuentra en la base de dicha sonoridad con sentimientos de angustia que pueden ser expresados desde una sonoridad libre de trabas y jerarquías.

Hay una polarización del lenguaje musical hacia sus extremos, gestos de shock, estremecimientos corporales y el vítreo contenido interno que hace rígida la angustia³⁶. Haciendo suyos el estremecimiento y el shock, los conflictos y las angustias, como generadores de luz en esas tinieblas luminosas. Tinieblas escondidas, en las sombras de una semilla que perdura en su desnudez e inocencia. Todo un mundo de conflictos, angustias y shock se adentra en una música dodecafónica que emerge desde lo rechazado y dejado de lado, dejando que emerja ese mundo olvidado, adquiriendo el protagonismo que siempre ha tenido. Asumiendo el aspecto más doloroso y con ello concediendo una alternativa a esa parte oscura y primitiva del ser humano que aflora y se muestra tal cual es, permitiendo que se encauce desde sí misma, escuchando su organicidad.

Notas

1 Schönberg (1974), p. 238.

2 *Ibid*, p. 270.

3 *Ibid*, p. 270.

4 *Ibid*, p. 292.

5 *Ibid*, p. 592.

6 *Ibid*, p. 462

7 *Ibid*, p. 483.

8 *Ibid*, p. 484.

9 *Ibid*, p. 292.

10 *Ibid*, p. 292.

11 Schönberg (2007), p. 102.

12 Adorno (2017), p. 67.

13 *Ibid*, p, 82.

14 *Ibid*, p. 84.

15 *Ibid*, p. 84.

16 *Ibid*, p. 84.

17 *Ibid*, p. 84.

18 *Ibid*, p. 85.

19 *Ibid*, p. 41.

20 *Ibid*, p. 45.

21 *Ibid*, p. 84.

22 *Ibid*, p, 60.

23 *Ibid*, p. 61.

24 *Ibid*, p. 62.

25 *Ibid*, p. 60.

26 *Ibid*, p. 69.

27 *Ibid*, p. 69.

28 *Ibid*, p. 85.

29. *Ibid*, p. 60-61.

30 *Ibid*, p. 85.

31 *Ibid*, p. 96.

32 *Ibid*, p. 115.

33 *Ibid*, p. 42.

34 *Ibid*, p. 45.

35 *Ibid*, p. 45.

36 *Ibid*, p. 45.

14. Disonancias

14.1 Disonancias. Consonancias más alejadas

Para Schönberg, las disonancias son las consonancias más lejanas, con la posibilidad de convertirse en consonancias como armónicos más alejados¹. Resistiéndose el oído a las disonancias (armónicos más alejados), verticalmente en el acorde y en sucesión melódica, dado que las sienten como un obstáculo². Admitiéndolas en cuanto a la necesidad de resolución de la disonancia y el placer para el oyente. La disonancia tiene un componente armónico, es decir, está constituido por los armónicos que van más allá de la disonancia y que hace reverberar a las consonancias más alejadas. La disonancia como tal, siempre ha existido y se ha materializado tradicionalmente en las notas de paso o apoyaturas, por lo que se trata de que cobren el protagonismo que siempre han tenido.

Con la disonancia, se produce un obstáculo a modo de una acumulación de fuerzas, que sobrepasa, nos dice Schönberg el impulso mismo del obstáculo³. De modo que dicha disonancia obstaculiza aparentemente el fluir armónico, pero sin embargo crea nuevos espacios, alternativas e interacciones, así como su necesidad de resolución. Así el supuesto impedimento, genera la necesidad de la resolución, que en el caso de las disonancias dodecafónicas no se hacen inmediatamente, dejando que sigan su curso y propiciando su encauzamiento desde la totalidad.

La disonancia adquiere tal preponderancia sonora que obliga a resolverse, a conducir la armonía⁴. Una fuerza con un deseo nos dice Schönberg, que parece seguir su propio instinto, cuya satisfacción en la resolución revela el valor mismo de la disonancia⁵. Una resolución que no

se hace a priori, sino a partir del propio curso de la disonancia, siguiendo su organicidad y sus movimientos contrapuntísticos, observando el equilibrio de fuerzas que ha generado.

14.2 Disonancias. Acumulación de fuerzas

El tratamiento de la disonancia nos dice Schönberg no es tan peligroso, las obras maestras nos muestran su formulación <<la disonancia ha de ser resuelta, un acorde disonante debe seguir otro acorde>>⁶. Habiendo un componente infundado respecto a las disonancias, dado que llevan empleándose durante siglos como notas de paso, adornos e infinidad de disonancias empleadas en las obras maestras. Se trata pues, de seguir su proceso orgánico.

Un tratamiento de las disonancias que para Schönberg se produce al introducir los armónicos más alejados⁷. En definitiva, las disonancias son los armónicos más alejados que no percibimos directamente, pero que están ahí y determinan la audición, sea el caso de las novenas, oncenas, las que reverberan en sus armónicos. Así, sacar a la luz dichos armónicos es una necesidad acústica y psicológica de la audición, una liberación de trabas inexistentes que se han generado.

14.3 Disonancias. La coherencia de la libertad

La máxima libertad en el tratamiento de las disonancias para Schönberg, junto con los límites de esta libertad⁸, es una libertad que conlleva ineludiblemente una mayor responsabilidad, siendo las disonancias las consonancias más alejadas en la serie de los armónicos superiores⁹. Disonancias como un componente natural del proceso armónico, perceptible y vinculante en la audición. Concibiendo la disonancia no como un hecho aislado, sino formando parte de toda la naturaleza musical, dado que la disonancia está inserta y es inherente al sonido. Se trata pues de asumir una liberación de la sonoridad sin trabas, dejando que emerjan las disonancias que siempre han estado presentes, al constituirse como las consonancias más alejadas.

En acordes de seis o más sonidos, hay una tendencia a suavizar las disonancias en una disposición nos dice Schönberg muy abierta de los acordes (acordes en lugar de estar como acordes cerrados a distancias de terceras, se llevan las disonancias a su octava con el objetivo de suavizarlas)¹⁰. De modo que las disonancias no dejan de ser armónicos más alejados, con lo cual su sonoridad siempre es completamente natural y armónica, a pesar de una determinada percepción. Tanto si están en acordes más cerrados como desplegados, la disonancia en sí misma es completamente natural e imprescindible, precisamente para ese juego de tensiones y distensiones inevitable. Siempre han estado arropadas, sin embargo, su presencia ha perdurado en todas las obras, especialmente en la de los grandes maestros que han movido e utilizado dichas disonancias de manera prodigiosa.

Su inclusión en las obras como las consonancias más alejadas¹¹, las disonancias siempre han estado presente en nuestra vida, indica Schönberg, quizá más alejadas a nivel inconsciente, pero llevando a cabo su influjo. Siempre ha existido una necesidad de que emerjan o hacer consciente esas fuerzas, a través de el uso de adornos en los que dichos sonidos disonantes han sido permitidos bajo la forma de las llamadas florituras¹². Se trata pues de hacer más visible lo que siempre ha existido, y no solamente hacerlo visible sino dejar que se muestre en toda su amplitud, generando un mundo de tensiones y luchas, básicas para comprender la música

dodecafónica y en definitiva la naturaleza humana que no puede obviar ese mundo lleno de conflictos y contradicciones en el que vive y del que se hace eco una música que encauza esa fuerza expresiva.

14.4 El oído condicionado

Nuestro oído no reacciona simplemente a las condiciones naturales, indica Schönberg sino que está condicionado por el sistema generado por el tiempo¹³. Un sistema que ha llegado a ser una segunda naturaleza, dado que el oído se familiariza gradualmente con numerosas disonancias, hasta que pierde el miedo a su efecto perturbador¹⁴. En realidad, es un supuesto efecto perturbador, dado que lo único que está haciendo la disonancia es hacer emerger esa lucha y contradicción inherente a la naturaleza humana plasmada y encauzada a través de la música dodecafónica, como su reflejo más plausible. Se produce por lo tanto un determinado presupuesto, al concebir que eso que nos perturba ha de ser negativo, ni mucho menos, forma parte de nuestra naturaleza, habiendo de ser manifestado y encauzado.

Los sonidos disonantes aparecen después de los armónicos más cercanos¹⁵, estando el oído menos familiarizado a ellos, sin embargo, indica Schönberg, hay una mayor familiarización con las consonancias más distantes, esto es, las disonancias¹⁶. Se produce un empleo más libre de las disonancias por parte de los compositores clásicos, como son, los acordes de séptima disminuida (acorde que posee una disonancia en su séptima, empleada constantemente, a raíz de la tensión que genera y su necesidad de resolución)¹⁷, pudiendo preceder o suceder cualquier otra armonía, como si no existiese ninguna disonancia. Una familiarización de la que hemos de evitar la confusión, dado que las disonancias en sí mismas adquieren un equilibrio de fuerzas al ser desplegadas, en un equilibrio dentro del desequilibrio, de manera que se produce una familiarización inmediata con el proceso orgánico que se está llevando a cabo.

14.5 Las disonancias. Comprensión

Lo que distingue las disonancias de las consonancias, indica Schönberg no es el mayor o menor grado de belleza, sino el mayor o menor grado de comprensión¹⁸, en una familiaridad con las disonancias que lleva a comprenderlas como consonancias, buscándose su resolución, resolución por otra parte que ha de encontrarse en la lucha y equilibrio de fuerzas en el que está inmersa. Una comprensión unida e interrelacionada al todo en el que están vinculadas, sin verlas ni captarlas como un elemento aislado, sino inserto en el proceso orgánico que lo constituye.

La emancipación de la disonancia se refiere a su comprensión, observa Schönberg al ser consideradas equivalentes a una consonancia, de modo que habrán de tratarse las disonancias como consonancias¹⁹. Renunciándose al centro tonal, sin establecerse referencias modulatorias (a partir de una determinada tonalidad, se va modulando a otras tonalidades). Sin olvidar en ningún momento el todo en el que están insertas y la concatenación de relaciones e interacciones que propicia, asumiendo parámetros como el proceso inherente que la moviliza referido a la necesidad interior, la cual da y genera una coherencia al todo en el que está inserto la disonancia.

El acorde individual en cuanto vehículo de la expresión subjetiva romántica utiliza, en palabras de Adorno, como medio la disonancia²⁰. Cuanto más disonante es un acorde, cuantos más sonidos diferentes contiene en sí, tanto más polifónico²¹, en una mayor eficacia de su diferenciación. Relacionándose la polifonía con la riqueza polifónica, así, la multiplicidad de disonancias genera líneas de fuerza en diferentes direcciones que posibilita el contrapunto en cada una de las notas de la serie dodecafónica, a raíz de que cada una de ellas es motivo y origen de posibilidades armónicas y contrapuntísticas.

14.6 Disonancia. Lo irracional

El predominio de la disonancia, nos dice Adorno, parece destruir las relaciones racionales²², de modo que la pulsión que genera la disonancia parece estar relacionada con las fuerzas más ancestrales y primitivas del ser humano. Una disonancia, íntimamente cohesionado con la parte más originaria del ser humano, ese espacio en el que se acumula todo ese mundo de luchas y contradicciones, habiéndose gestado en la música dodecafónica el terreno abonado para que emerjan, afloren y se encaucen esas luchas por sí mismas a través de las disonancias. Que en realidad lo único que hacen es hacerse eco.

En la Teoría de la emancipación de la disonancia (incluyendo a compositores como Alban Berg y Anton Webern). Las disonancias, considera Schönberg, son simplemente consonancias más alejadas en la serie de los armónicos, donde la relación de los sonidos armónicos lejanos con el sonido fundamental disminuye gradualmente, cuya comprensibilidad es igual que el de las consonancias. De modo que, en el oído adaptado, su efecto chocante desaparece, siendo un hecho su emancipación²³. Una emancipación como ya se viene diciendo, respecto a captar el todo en el que está inserto, de modo que ese equilibrio de fuerzas genera una comprensión del proceso interno de la sonoridad, la cual responde a parámetros como son la necesidad interior, de manera que se encauzan un cúmulo de conflictos y tensiones por sí mismas desde la receptividad y la escucha de esa necesidad interna.

En la disonancia convergen para Adorno, el juego de fuerzas de la obra de arte y la realidad externa, en el que el poder del sujeto crece paralelamente a la autonomía del arte²⁴. Un juego de fuerzas imprescindible para la comprensión de la disonancia, dado que es dicho engranaje de fuerzas contradictorias, las que propician la evolución orgánica del sonido a partir de su proceso interno. De modo que la manifestación de la lucha, el conflicto y la tensión, está atravesado internamente por ese hilo conductor que genera todo este juego de fuerzas, las cuales se equilibran y desequilibran constantemente en aras a encauzar el proceso inherente.

14.7 El oído inconsciente. Percepción de armónicos

No existen sonidos extraños a la armonía para Schönberg, puesto que los sonidos extraños son aquellos que los teóricos no han podido meter en su sistema, de modo que los teóricos suponen gratuitamente que el oído solo puede tomar en cuenta los cinco primeros armónicos²⁵. Una visión un tanto sesgada, dado que los armónicos van mucho más allá de los cinco primeros, repercutiendo en las séptimas, novenas, oncenos, etc. Así todo sonido tiene una repercusión inmediata consciente o inconscientemente en el resto, tratándose por lo tanto de hacerlo

explícito y encauzarlo desde sí mismo, sin apoyaturas superficiales o ajenas, considerándolo como extraño.

En la sucesión de los armónicos superiores, indica Schönberg, después de los sonidos más fácilmente perceptibles, aparecen un número de armónicos más débiles²⁶, poseyendo el oído la capacidad para familiarizarse con los armónicos más alejados²⁷. Así, la suma de los armónicos superiores (eliminando los que se repiten), proporciona los siete sonidos de la escala²⁸, produciéndose una necesidad de servirse musicalmente de los armónicos más alejados²⁹. Sin poderse priorizar unos armónicos respecto de otros, porque unos estén más o menos alejados, dado que todos conforman el sonido que repercute en el resto, generando interacciones y relaciones en todas direcciones. Por lo tanto, no se trata de restringir dicha influencia, sino de hacerla visible, emplearla y encauzarla en la dirección del propio sonido y de su proceso interno. Siempre a favor de lo que está aconteciendo sin trabas ni impedimentos.

14.8 Armónicos. Armónicos lejanos

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos dice que son las expresiones <<consonancia>> y <<disonancia>>, las que hacen referencia a una antítesis, que por otra parte son erróneas. Dado que depende solo de la creciente capacidad del oído analizador, para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliándose así el concepto de <<sonido susceptible de hacerse arte>>, en el que todos estos fenómenos naturales tengan un puesto en el conjunto. Puesto que se ha de operar con estos conceptos, habrá de definirse la consonancia como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental, y la disonancia como las más alejadas y complejas³⁰. Naturalmente no puede tratarse de una antítesis, dado que la disonancia se encuentra en la consonancia y en la consonancia la disonancia. Pero respecto a la familiarización con el sonido disonante, creo que hay que ir un poco más allá. Puesto que puede no haber una supuesta familiarización con el sonido disonante, y, sin embargo, captarse esas líneas de fuerza y esos procesos internos que se dan en el todo en el que están inmersos los sonidos, generándose un equilibrio de fuerzas contradictorias y conflictivas que generan un aparente o supuesto rechazo, pero que se encauza en cuanto a seguir su propio curso interno. Por lo tanto, si bien es importante la familiarización, no lo es todo.

Notas

1 Schönberg (1974), p. 70-71

2 *Ibid*, p. 46.

3 *Ibid*, p. 51.

4 *Ibid*, p. 88.

5 *Ibid*, p. 89.

6 *Ibid*, p. 157.

7 *Ibid*, p. 398.

- 8 *Ibid*, p. 103.
- 9 *Ibid*, p. 394.
- 10 *Ibid*, p. 496-497.
- 11 *Ibid*, p. 73.
- 12 *Ibid*, p. 49.
- 13 *Ibid*, p. 49.
- 14 Schönberg (2007), p. 130.
- 15 *Ibid*, p. 103.
- 16 *Ibid*, p. 103.
- 17 *Ibid*, p. 103.
- 18 *Ibid*, p. 103.
- 19 *Ibid*, p. 103.
- 20 Adorno (2017), p. 58.
- 21 *Ibid*, p. 58.
- 22 *Ibid*, p. 58.
- 23 Schönberg (1990), p. 184.
- 24 Adorno (1986), p. 27-28.
- 25 Schönberg (1974), p. 381.
- 26 *Ibid*, p. 15-16.
27. *Ibid*, p. 16.
- 28 *Ibid*, p. 21.
- 29 *Ibid*, p. 49
- 30 Díaz de la Fuente (2005), p. 58.

14.9 Emancipación de la disonancia

Sergio Rojas en *Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de T. Adorno*, considera que el interés de Adorno por la Nueva Música, caracterizada especialmente por lo que se conoce como emancipación de la disonancia. Es según Adorno, la búsqueda de lo que carece de expresión¹, caracterizada por un período de la historia de la música, que se extiende desde más atrás de la transición hasta la dodecafonía. Destacando Adorno, el hecho de que la Nueva Música surge desde la misma historia de la música, donde las rupturas que esta música trae consigo están, por lo tanto, comprendidas en la misma historicidad de la música en su proceso de auto-comprensión. Es, por lo tanto, la emancipación de la disonancia, lo que hace manifiesta la autonomía de la música con respecto a las consideraciones de esta como lenguaje². Aunque

tal autonomía arranca precisamente, en el modo en que la música desarrolla las exigencias a las que debe corresponder si se asume como lenguaje. Un proceso de auto-comprensión que coincide con la evolución de la disonancia. Así, la necesidad de expresarse por parte del ser humano en cuanto a unos conflictos que se generan internamente requiere de un lenguaje que ha de ser mucho más amplio, de manera que propicie la expresión de dichos conflictos desde sí mismos. Es decir, no se trata de un desahogo puntual, sino de la vivencia interna que ha de ser plasmada, respecto a la frustración, el dolor, la angustia, en definitiva, una serie de manifestaciones que embargan las partes más profundas del ser humano. Encontrando su eco y manifestación en una disonancia que grita y manifiesta esa lucha y tensión, al tiempo que la encauza.

García Laborda en *El expresionismo musical de A. Schönberg*, nos plantea que será la progresión de acordes alejados de una tonalidad determinada y su valor complementario, lo que llevará a Debussy al empleo de la suspensión tonal. Schönberg por su parte continúa por este camino, pero evolucionando hacia una mayor emancipación de la disonancia³ con acordes de múltiples sonidos diferentes. Es en la Sinfonía de Cámara op. 9, donde Schönberg considera que se ha llevado a cabo la culminación de su primer período estilístico⁴, integrando la dimensión horizontal y vertical según el grado de emancipación que alcanza la disonancia. La mayor emancipación de la disonancia permite que la música exprese ese mundo interno del ser humano, al margen de todo tipo de consideraciones ajenas al sonido. De manera que, a ausencia de estratificación jerárquica del sonido junto a su atomización, propicia su mayor emancipación, al no gestarse ningún tipo de filtro ni mediación, plasmándose el sonido directamente.

En la primera carta que escribe Kandinsky a Schönberg, García Laborda nos dice que ya se alude a la disonancia en la pintura y en la música, como el nuevo derrotero del arte moderno⁵. Una disonancia por otra parte, asumida completamente como formando parte natural de la expresión tanto de la pintura como de la música, sin crearse ningún tipo de conflictos al respecto, todo lo contrario.

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos indica que la armonía, no ha de buscarse por la vía de lo geométrico, sino por lo directamente antigeométrico e ilógico. Siendo éste, el camino de las <<disonancias en el arte>> tanto en la pintura como en la música⁶, puesto que la disonancia de hoy en la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del <<mañana>>. Así la evolución del ser humano gesta una comprensión de sí mismo, en el que las disonancias forman parte inherente de la expresión que gestiona ese mundo lleno de conflictos y que se hace palpable a través de unas disonancias que son el reflejo de las luchas internas. Por lo tanto, esa supuesta falta de lógica y de sentido, es donde están inmersas unas disonancias que fluyen y emergen a raíz de esa necesidad interna de dejar que afloren dichas fuerzas latentes y encauzarlas.

Disonancia que para Díaz de la Fuente Arnold Schönberg defiende en una idea muy similar en el prólogo de su libro de *Tratado de armonía*. Señalando en él, el hecho de que los términos <<consonancia>> y <<disonancia>> no han de ser entendidos sino como relaciones más o menos próximas a un sonido <<fundamental>>. El error se produce al proyectar nuestra subjetividad en el objeto artístico y aplicar a éste cualidades de la voluntad⁷. Una subjetividad que ha de quedar siempre en segundo plano, de manera que la música se plasme y manifieste por sí misma sin

ningún tipo de apoyatura ni filtro. Así la música dodecafónica se materializa directamente sin la intervención de subjetividad alguna, propiciándose la sonoridad en sí misma, directa y sin filtros.

La disonancia convertida en una cosa en sí es considerada por Stravinski sin la preparación ni el anuncio de nada, dado que la disonancia no es ya un factor de desorden, como la consonancia no lo es, ni tampoco una garantía de seguridad. Serán la música de ayer y la de hoy, las que unan sin contemplaciones acordes disonantes paralelos, perdiendo con ello su valor funcional, y permitiendo que nuestro oído acepte naturalmente su yuxtaposición⁸. Efectivamente, la disonancia a dejado de tener ningún sentido como factor de desorden, todo lo contrario, favoreciendo la comunicación directa del sonido al desplegarse en toda su amplitud sin filtros ni restricciones, dejando que la disonancia se genere por sí misma y dejándola seguir su propio proceso y curso interno.

El rasgo más marcado del nuevo lenguaje musical para Adorno será, su riqueza en <<disonancias>>⁹, es decir, la utilización simultánea de intervalos como la segunda menor y la séptima mayor o la formación de acordes con seis o más tonos diferentes. De manera que se vea absolutamente normal y no sea en modo alguno una excepción el manejo constante de disonancias, como puedan ser la segunda menor o la séptima mayor, pero lo cual se puede ampliar a la novena u oncená. Se trata tan solo de la normalización de lo que en sí mismo ya está aconteciendo, en unas sonoridades en las que se intenta que de lo que aún no se es consciente emerja a la conciencia.

María Teresa Muñoz en *Sonidos de Kandinsky*, nos plantea que, Kandinsky reconocerá haber encontrado en las composiciones musicales de Schönberg, lo que él ansiaba. Así como lo que él trataba de encontrar en su pintura, en el desarrollo independiente de las diferentes voces de estas composiciones¹⁰. De manera, que música y pintura podían intercambiar experiencias a través de su modo de construcción, de su armonía, en una nueva armonía no basada en estructuras geométricas sino en un modo de hacer lo artístico anti-geométrico y anti-lógico. Así, el concepto musical de disonancia podía, ser aplicable a la pintura y en ambas artes, de modo que, en la música y la pintura, la disonancia solo sería un concepto relativo que se convertiría en consonancia a medida que el arte progresara¹⁰. Se trata pues de un cambio de paradigma en el que la supuesta lógica adquiere su verdadero sentido desde una anti-lógica, que permite aceptar y captar un sinfín de posibilidades eludidas desde esos parámetros lógicos, pero que encorsetan la visión a unas referencias preestablecidas. Así lo que emerge desde lo que acontece, encuentra el sentido en sí mismo, encontrándose el espacio en el que acontece directamente, sin previos ni filtros.

Ya no se espera, nos dice María Teresa Muñoz la preparación ni resolución de estas disonancias, ni tan siquiera molestan las armonías irregulares o las asperezas contrapuntísticas de ciertos compositores. Todo ello, lleva al empleo más libre de las disonancias, o a lo que el propio Schönberg denomina la <<emancipación de la disonancia>>, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida, precediendo o sucediendo a cualquier otra armonía. Consonancia y disonancia que ya no se diferencian por el grado de belleza, sino por el grado de comprensión que ya no depende de la existencia de un centro tonal¹¹. Así, la misma disonancia adquiere sentido por sí misma, gestando los cauces en los que se manifiesta desde sí misma y su propio proceso, en una escucha y receptividad de lo

que acontece en la manifestación sonora de la disonancia orgánicamente. Sin mayor premisa ni filtro que la captación de la disonancia en toda su plenitud, a partir de su proceso interno y la lógica inherente.

La cadencia suspendida nos dice Schopenhauer, se constituye como una disonancia que retarda la consonancia final que esperábamos, lo cual aumenta el deseo con que la esperábamos y, por tanto, su llegada nos satisface doblemente¹². De modo que la marcha de la armonía consiste, en una metódica sucesión alterna de disonancias y consonancias¹³. Observando y vivenciando las disonancias y las consonancias como un proceso natural y recíproco de alternancia de fuerzas que se contraponen en aras a un equilibrio dentro del desequilibrio.

14.10 Sonido dinámico. Dramático, no resuelto

El sonido queda despojado, nos dice Adorno, de su cualidad estática, dinamizándose a través de la constante presencia de lo <<no resuelto>>. Un nuevo lenguaje que es dramático, aún antes de llegar a un punto conflictivo¹⁴. La lógica y el sentido de lo no resuelto, emerge por sí mismo con un profundo sentido y significado. Todo tiene su proceso interno y ha de dejarse que fluya de acuerdo, a dicho acontecer latente. Dejando que las distintas fuerzas se encaucen y auto equilibren por sí mismas a partir de la escucha y la receptividad, sin forzar ni empujar, a partir de la flexibilidad.

Notas

1 Rojas (2003), p. 9.

2 *Ibid*, p. 9.

3 Laborda (1989), p. 19.

4 *Ibid*, p. 21.

5 *Ibid*, p. 55.

6 Díaz de la Fuente (2005), p. 59-60.

7 *Ibid*, p. 60.

8 Stravinski (2008), p. 41.

9 Adorno (2005), p. 60.

10 Muñoz (1999), p. 1.

11 *Ibid*, p. 2.

12 Schopenhauer (2018), p. 74.

13 *Ibid*, p. 75.

14 Adorno (2005), p. 60.

15. El timbre. El color

15.1 Ritmo

García Laborda en *El expresionismo musical de A. Schönberg*, manifiesta la extrema diferenciación rítmica, métrica y motivica del material sonoro¹. Así, aún a pesar de dicha diferenciación, todas las partes constitutivas musicales han de estar al servicio del proceso interno del sonido, de manera que interfiera lo mínimo en ese dejar fluir la sonoridad a partir de la necesidad interior. Una vez lo cual, se propiciarán distintos ámbitos a los que se desee conceder un mayor énfasis, en este caso podría ser el ritmo, pero jamás desvinculado del todo en el que está constituido.

15.2 El color. El timbre

García Laborda en *El expresionismo musical de A. Schönberg*, plantea la búsqueda del color en sí mismo, independizado del objeto al que había estado sometido durante siglos, culmina en el expresionismo abstracto de Kandinsky². Paralelo a este desarrollo de la pintura colorista, surge en la música el interés por el timbre y por la individualidad instrumental³. Una de las obras que mejor refleja la inquietud tímbrica, son *Las Cinco Piezas para orquesta* op. 16 de Arnold Schönberg, <<sonoridad y ambientación, solo se trata de eso. Sin existir nada sinfónico en absoluto, justo lo contrario, ni arquitectura ni construcción, solo una variación interrumpida de colores, ritmos y ambientes>>⁴. Se hace imprescindible la búsqueda del color en sí mismo, sin filtros de ningún tipo ni mediaciones, así se genera una independencia respecto al objeto y el sujeto ha de ser capaz de captar dicho objeto íntegramente sin añadir procesos abstractivos ni filtros de ningún tipo, en definitiva, dejar que el objeto se manifieste íntegramente desde sí sin filtros ni mediaciones.

Observa García Laborda que es en la obra de Schönberg donde aparece con más claridad, la relación entre la actividad pictórica y la musical⁵, fundamentalmente en el drama con música *La Mano Feliz* op. 18, en la que Schönberg capta, la calidad acústica de los colores de la que habla Kandinsky⁶. En una interacción entre la música y la pintura que se enriquecen recíprocamente, sin una frontera o separación, tan solo un espacio poroso en el que conviven espacios que adquieren entidad a partir del otro. Hay un trasvase constante de conceptos e ideas, que favorecen la evolución y desarrollo tanto de la música como de la pintura, así como una coincidencia histórica entre Schönberg y Kandinsky.

Para Adorno, es Kandinsky, el primero en hablar de sonidos en sus cuadros⁷, así como de la música de timbres⁸, mientras que Schönberg habla de melodías de colores sonoros⁹, dado que, para Schönberg, la instrumentación puede sustituir a la armonía al ser la que constituye y aporta el efecto más profundo¹⁰. Tanto los sonidos en los cuadros como las melodías de colores sonoros son una clara manifestación de la evolución que adquiere la música y la pintura en cuanto a la ruptura definitiva de fronteras y barreras entre ambas manifestaciones. Sin circunscribirse a perspectivas estrechas y sí a una mayor amplitud de miras y perspectivas.

15.3 Acordes

García Laborda en *El expresionismo musical* nos dice que el acorde de cinco sonidos¹¹, cuya sucesión de acordes ha de realizarse tan suavemente, que no se perciba ningún tipo de acento

de los instrumentos individuales, sino que dicha sucesión ha de percibirse tan solo por el color¹². Pousseur en *Música, semántica y sociedad*, dice que, de manera, que los acordes aportan más que protección, como es la incertidumbre e interferencia perturbadora¹³. Acordes que están constituyendo un aporte a la atmósfera tímbrica y al color, en cualquier caso, están constituidos por las notas de la escala dodecafónica, por lo que su emergencia propicia el asentamiento de dicha escala. Al no haber una estratificación jerárquica de los sonidos, el acorde en la música dodecafónica no tiene tanta importancia para dar énfasis al grado tonal, dada la indiferenciación existente. En cualquier caso, sí que desarrollan una labor importante en la ejecución de sonidos disonantes en los que pueden aparecer más suavizados a través de los acordes desplegados, o incidiendo en un mayor énfasis en los acordes más cerrados.

15.4 Los impresionistas. El color del cromatismo

Para Schönberg, los impresionistas se presentan como <<balbuceos del ser que deviene>>, en el que todo sentimiento sin rastro de consciencia se presenta <<en estrecha unión con la célula germinal que le liga íntimamente al universo como consciencia nuestra>>¹⁴. Anuncio de una individuación en el sujeto, con otra manera de ver el mundo, una pureza que escuchan solo aquellos que captan la impresión, los impresionistas <<el órgano de los impresionistas es un mecanismo afinado con extraordinaria finura, un sismógrafo que registra los movimientos más leves>>¹⁵. Es la escala cromática impresionista por excelencia, dado que los cromatismos permiten a los impresionistas expresar esa intimidad desde la delicadeza, así se produce un juego de colores que solo es posible conseguir a través de cromatismos de semitonos. Hay una comprensión del sonido desde sí mismo más íntimamente, dejando traslucir ese alma y esa finura.

Siendo los estímulos más delicados los que mueven su sensibilidad, nos dice Schönberg, mientras que los más bruscos la destruyen, estímulos delicados que la persona ruda no percibe, dado que solo oye los ruidos, <<le atrae lo leve, lo apenas audible y por ello misterioso>>¹⁶. Todo artista verdaderamente grande es un impresionista, la más delicada reacción ante los estímulos más leves le muestra lo inaudito, lo nuevo¹⁷. La sensibilidad tiene su espacio en la escala cromática, dado que expresa la delicadeza sin forzar ni empujar, de manera suave. Dejando que los sonidos y la tímbrica emerjan por sí mismos desde la escucha y la receptividad. Consiguiendo esa bruma, ese abrazo del sonido, esa neblina que permite crear atmósferas llenas de un colorido transparente. Emergiendo un sonido delicado e íntimo.

En Debussy, su impresionismo se inserta en el acorde por cuartas, con tal fuerza que parece indisolublemente unido a lo nuevo que expresa, <<puede considerarse como de su propiedad espiritual>>¹⁸. Acordes que expresan en Debussy una atmósfera natural, <<resuena por doquier como si hablase la naturaleza>>¹⁹, así, ante el lenguaje de la naturaleza, todos los demás lenguajes quedan en un segundo término. El lenguaje de la Melodía de timbres <<qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles>>²⁰. Uno de los ejemplos más claros y nítidos en cuanto a los medios técnicos al servicio de la música, concretamente impresionista, lo constituyen los acordes de cuarta, que parecen haberse gestado únicamente para el desarrollo de atmósferas impresionistas, es una sensación única y especial que traduce perfectamente el alma y el carácter de la música impresionista. Este tipo de escritura musical se enraíza, con la fluidez y un

devenir delicado, en el que el protagonista es la flexibilidad a través de manifestaciones como el agua. Es elevar lo sutil y delicado a la máxima expresión.

Notas

1 Laborda (1989), p. 38.

2 Laborda (1989), p. 70.

3 *Ibid*, p. 70-71.

4 *Ibid*, p. 71.

5 *Ibid*, p. 75.

6 *Ibid*, p. 78.

7 Adorno (2002), p. 49.

8 *Ibid*, p. 50.

9 *Ibid*, p. 82.

10 *Ibid*, p. 82.

11 Laborda (1989), p. 71.

12 *Ibid*, p. 72.

13 Pousseur (1984), p. 51.

14 Schönberg (1974), p. 478.

15 *Ibid*, p. 479.

16 *Ibid*, p. 479.

17 *Ibid*, p. 479.

18 *Ibid*, p. 479.

19 *Ibid*, p. 479.

20 *Ibid*, p. 501.

16. Indefinición tonal

16.1 Revolución expresiva atonal

Nuria González en *Complejo atonal*, nos dice que la revolución expresiva atonal tenía que acompañarse de una revolución formal, el progresivo desarrollo del material y sus demandas expresivas, rompieron la carcasa tonal, lo de dentro se lanzó hacia fuera, y la superficie emergió disonante, quebrada, contraída¹. En la que lo de dentro se hace manifiesto, en aras a que se muestre lo que se encuentra quebrado y contraído, dejando que aflore a través de una disonancia que deja traslucir esos conflictos internos y esas luchas, dejando que afloren por sí

mismas desde un proceso interno. Toda una revolución, en el sentido de un fluir con lo aparentemente negativo, lo roto, lo discontinuo y el shock dejando que adquirieran su máxima entidad, desde la escucha del proceso que están llevando a cabo internamente.

16.2 Dominio siendo dominado

Nuria González, nos habla de lo que se produce en una entrega a la suerte de la cosa, a sus movimientos de contracción y dilatación, sus desequilibrios e irregularidades. El sujeto atonal aprendió a dominar siendo dominado, su valor se fraguó en el enfrentamiento, prestando resistencia a la embestida irracional, inconsciente, natural e instintiva que él mismo desató al liberar el material de la constricción del sistema². Dando un especial énfasis a la flexibilidad, la escucha, la receptividad y al ceder, asumiendo la constante que acontece en la naturaleza respecto a la ductilidad y la delicadeza. Es tan solo a partir de lo flexible como es posible captar la entrega, desde un escuchar, sin nada que obtener ni buscar, tan solo un dejarse acariciar por lo que acontece desde su ritmo interno.

16.3 Indeterminismo. Indefinición tonal

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, nos dice que lo más significativo y novedoso de *La noche transfigurada* de Schönberg, es su armonía fluctuante que, en muchos momentos, sitúa al oyente en un verdadero terreno de indefinición tonal. La obra está escrita en re m, y así lo constata, además de la armadura de la obra, la presencia de un pedal inicial sobre el sonido <<re>> a cargo de la viola y el violoncello segundos. Sin embargo, a lo largo de los primeros compases, se evita la sonoridad del acorde dominante, que asentaría de un modo directo la tonalidad de re m, para emplear armonías mucho más vagas desde el punto de vista de la definición tonal. Encontrándonos en la segunda página con cromatismos cada vez más persistentes, que contribuyen a desestabilizar la tonalidad de la pieza. Esta indefinición tonal se produce no solo en el plano armónico, sino también en el melódico³. De hecho, frente al perfil claro y diatónico del primer motivo, el segundo resulta mucho más ambiguo. Una indefinición tonal que permite el advenimiento de una extrañeza y un estar sin estar, dejando que acontezcan las sonoridades por sí mismas y su proceso interno, descubriéndolas a cada instante desde la sorpresa. Persistiendo una atmósfera de desasosiego y desestabilización que conlleva sonoridades ausentes, cuya atmósfera de indeterminación genera una sensación de soledad, que favorece esa escucha interna de lo que está aconteciendo desde el silencio y la receptividad. Es la ambigüedad y a indefinición lo que permite que la sonoridad emerja desde sí misma.



Los trágicos acontecimientos, en palabras de Díaz de la Fuente que acababan de tener lugar en Europa transformaron la política, la sociedad, la economía y la cultura. Cuyo resultado, en el

plano musical, es un viaje asombroso entre la determinación más radical y el indeterminismo más absoluto⁴. Los acontecimientos más enfáticos, tienen su repercusión en unos sonidos que se resienten en su fuero interno. Dejando traslucir esa situación desde lo anodino y sórdido de una sonoridad que emerge desde la extrañeza y la desesperanza.

16.4 Alois Haba

Bloch en *El principio esperanza*, nos habla del estilo atemático que Alois Haba y su escala va a seguir desarrollándose, sobre la base de la atonalidad⁵. Constituyéndose Alois Haba como uno de los mayores exponentes en llegar mucho más allá de la escala cromática, manejando escalas microtonales en sus composiciones, incluso escalas de cuartos de tono.

16.5 El sentido del sin sentido

Adorno en *La filosofía de la nueva música*, nos muestra los shocks de lo incomprensible, que la técnica artística distribuye en la época por su falta de sentido se invierten⁶. Lo que aparentemente no tiene sentido, va dilucidándose paulatinamente desde su sentido más interno y germinal, aclarándose ese mundo sin sentido⁷. Ausencia de sentido, que responde a nuestra incapacidad para reencontrarnos con el sentido que siempre ha estado ahí, pero que requiere de una mirada trasparente y lúcida. Es la ausencia de sentido lo que permite que el sentido advenga por sí mismo, sin necesidad de tener un espacio firme y fijo en el que agarrarse, precisamente es esa falta de asidero, esa desesperanza la que confieren un sentido a la fugacidad y lo fragmentario, sin pretender encontrar un sentido, este acontece por sí mismo. Tratándose de escuchar la naturaleza desde sí misma.

La nueva música, considera Adorno que toma sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo⁸, haciendo suya las oscuridades y encontrando en la penumbra esa luz que sobrecoge el silencio con su magia inherente. Es precisamente esa búsqueda angustiosa de su sin sentido, lo que propicia el redescubrimiento de la pasión y la poesía que se esconde tras esa aparente infelicidad⁹, en una ausencia de palabras y el eco de un silencio. Cambia la perspectiva, de manera que es un asumir las tinieblas y culpas, así como vivir profundamente la negatividad, lo que permite a través del silencio hacerse eco de ese sentido profundo que palpita en todo cuanto acontece desde la penumbra de sí mismo. Emergen los desgarros, la fractura y la quiebra a través de sonoridades disonantes que reverberan en lo más profundo del ser humano, haciendo que aflore ese mundo lleno de contradicciones y luchas que se van encauzando a sí mismas desde su escucha silenciosa.

16.6 Reencuentro con la belleza

Toda su belleza dice Adorno es negarse a la apariencia de lo bello¹⁰, en un reencuentro de la belleza consigo misma desde su reflejo, una belleza que se descubre en su escurridiza esencia, sin saber que nombre ponerse, acepta como sobrenombre el de la belleza. Una belleza cuya esencia siempre ha sido lo fugaz y transitorio, en un dejar que todo fluya desde su propio devenir inherente.

En torno a la música oída, el tiempo forma un cristal radiante¹¹, nos dice Adorno, donde el sonido del silencio adquiere su lugar, en una música callada. Una música no oída, que se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros¹². Vacío, en el que se gesta esa música silenciosa que emerge de entre los escombros y las tinieblas. Es ese vacío el que propicia que todo se geste desde la ausencia, en el que la escucha acontece a partir de su silencio, en una música callada que adquiere entidad desde su transparencia silenciosa.

16.7 Lenguaje musical

Cragolini en *La música entre las palabras. Instantes y azares*, nos dice que es la música, la expresión de la voluntad misma independiente del mundo, una melodía cuyo texto es el mundo, un mundo que se comprende a través de la música¹³. Una música que se manifiesta desde sí misma, reafirmandose a partir de un mundo del que refleja a partir de su transparencia, desde su escucha silenciosa, en un mundo que se muestra entre sombras y cuya sonoridad emerge a partir de sus ausencias.

16.8 Oyente activo

Para Stravinski La instrucción y la educación del público no han corrido parejas con la evolución de la técnica¹⁴. La propia evolución de la música y la emergencia de las disonancias, va conformando una visión de la disonancia que adquiere normalidad respecto a su uso, en un contexto en el que la propia dinámica de la composición adquiere sus propios cauces.

La Nueva música, no posee normas similares a las del lenguaje, de manera que no solo se resiste a la comprensión inmediata por parte de un público que, en su distracción, se muestra deseoso por asociar ideas <<libremente>> ante las obras de arte. Sino que, reflexivamente y en la medida que se desmarca de los códigos auditivos preexistentes¹⁵ pone incluso en cuestión su propia condición de <<obra musical>>.

Sergio Rojas en *Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de T. Adorno*, nos dice que la tonalidad, es portadora de una economía que dispone de <<innumerables posibilidades de combinaciones>> al servicio de la expresión. En cambio, <<el oído que ahora escucha, y que estaba acostumbrado a aquella armonía, se siente desbordado cuando debe reconstruir a posteriori, a partir de sí mismo los procesos específicos de la composición individual, en los que se halla articulada en cada caso la relación de lo general y lo particular>>¹⁶. <<Lo que se califica de intelectual es, casi siempre, tan solo aquello que exige el trabajo y el esfuerzo del oído¹⁷, lo que se califica, en cambio, de sentimiento es, casi siempre, tan solo un reflejo de una conducta pasiva, esta, degusta culinariamente la música cual si fuera un aliciente>>. La estructura que acontece en la música dodecafónica se produce desde un proceso interno, de manera que cualquier captación de la disonancia ha de ir a dicho proceso, de modo que la captación de la sonoridad va más allá de la mera disonancia, observando el equilibrio de fuerzas. Dejando que acontezcan las diferentes inercias.

16.9 Regiones extrañas

Nuria González en *Complejo atonal*, nos habla de las exploraciones de regiones extrañas y territorios subterráneos, la parte presentaba en relación con el cómputo del <<todo orgánico>>, el elemento que condensaba la totalidad¹⁸. Es la exploración de dichas regiones extrañas el reencuentro con las partes más angostas del ser humano en el que la quiebra y la fractura contienen todo un mundo de conflictos latentes que afloran a partir de la escucha y el silencio.

16.10 Fluidéz

Zúñiga García en *Pensar la nada*, nos dice que en Ser y tiempo, Heidegger aclara que la destrucción pretende <<alcanzar la fluidez de la tradición endurecida, y deshacerse de los encubrimientos producidos por ella>>¹⁹. <<Alcanzar la fluidez>>, aligerar, <<ablandar>>, con vistas a encontrar <<las experiencias originarias en las que se alcanzaron las primeras determinaciones del ser>>²⁰. Una destrucción que es el reencuentro, la posibilidad de reencontrarnos con lo que acontece desde sí mismo, sin encubrimientos ni filtros, dejando que los procesos emerjan y se configuren por sí mismos sin anteponer previos, dejando que todo adquiriera su propio ritmo a partir de la escucha.

Hölderlin nos muestra la tragedia, lo originario y la debilidad. <<Como más fácilmente se comprende la significación de las tragedias, es a partir de la paradoja. Puesto que todo lo originario y toda capacidad, está repartida de manera justa e igual, aparece precisamente en su debilidad. De modo que, en verdad, la luz de la vida y la presencia, pertenecen propiamente a la debilidad de cada todo>>²¹.

16.11 Notas errantes

Esa serie de notas errantes, nos dice Schopenhauer, que vacilan antes de alcanzar un grado más o menos armonioso, debe, para que ese grado le conceda un semirreposo, no llegar a él sino después de un determinado número de compases, y además con un tiempo fuerte²². Notas errantes como resultado de un vacilar, un semirreposo en el que se produce una situación de transitoriedad, de modo que no hay un llegar definido ni contundente, se concibe como un puente o conexión eventual, acudiendo a tonalidades adyacentes.

16.12 Cadencias

La cadencia suspendida, para Adorno es una disonancia que retarda la consonancia final que esperábamos, lo cual aumenta el deseo con que la esperábamos, y, por tanto, su llegada nos satisface doblemente²³. La cadencia perfecta sigue siempre al acorde de séptima de dominante, de igual modo que la satisfacción es tanto más completa y la calma tanto más profunda cuanto más apremiante ha sido el deseo²⁴. Se lleva a cabo el acorde de séptima de dominante precisamente en la cadencia perfecta, provocando la disonancia una necesidad de resolución. Sin embargo, esa tendencia a la resolución desaparece en cuanto que la música dodecafónica deja sin resolución las diferentes inercias y procesos, dado que se reequilibran desde el todo en el que se constituyen, en un equilibrio de fuerzas interno.

La música consiste, pues, para Adorno en el incesante paso de acordes que nos turban más o menos, es decir, que despiertan un deseo, a otros acordes que nos dan mayor o menor

satisfacción y tranquilidad²⁵. Consistiendo la marcha de la armonía, en una metódica sucesión alterna de disonancias y consonancias²⁶. Estando el modo menor, fuera de toda impresión física dolorosa y fuera también de todo convencionalismo, sirviendo de una manera segura para la expresión del dolor²⁷. La armonía es una alternancia de disonancias y consonancias, una lucha de fuerzas que se constituyen desde la escucha del proceso interno que acontece. Despertando dichos movimientos internos en un cúmulo de tensiones que repercute en la forma de captar la sonoridad respecto a la necesidad interna de resolución, diluida en el todo que lleva a cabo el equilibrio de fuerzas desde su latencia.

16.13 Prosa directa

García Laborda en *El expresionismo musical de A. Schönberg*, nos dice que Schönberg alude al término prosa musical, como una directa y correcta exposición de ideas, sin añadidos, sin rellenos inútiles ni huecas repeticiones²⁸. La música dodecafónica se constituye y se manifiesta directamente, sin trabas, mediaciones ni filtros, emergiendo instantáneamente sin abstracciones, desde la sonoridad misma. Permitiendo que el sonido acontezca por sí mismo.

Notas

1 González González (2009), p. 105

2 Ibid, p. 105

3 Díaz de la Fuente (2005), p. 63.

4 Ibid, p. 87-88.

5 Bloch (1980), p. 189.

6 Adorno (2017), p. 119.

7 Ibid, p. 119.

8 Ibid, p. 119.

9 Ibid, p. 119.

10 Ibid, p. 119.

11 Ibid, p. 119.

12 Ibid, p. 119.

13 Cagnolini (2002), p. 44.

14 Stravinski (2008), p. 41.

15 Rojas (2003), p. 14.

16 Ibid, p. 15.

17 Ibid, p. 15.

18 González González (2009), p. 389.

19 Zúñiga García (2007), p. 388.

20 *Ibid*, p. 388.

21 Hölderlin (1983), p. 89.

22 Schopenhauer (2018), p. 72.

23 Adorno (2002), p. 74.

24 *Ibid*, p. 74.

25 *Ibid*, p. 74.

26 *Ibid*, p. 75.

27 *Ibid*, p. 75.

28 Laborda (1989), p. 39.

17. La fuerza de la fragilidad

17.1 Caos en el orden

Por orden dice Schönberg no debemos entender solo aquellas cualidades que nosotros percibimos como tales, pues la naturaleza es también hermosa cuando no la comprendemos y cuando nos aparece como caótica¹, dado que el caos para Adorno es la función del cosmos². El caos forma parte de la naturaleza, sigue su propio curso sin pretender un orden preestablecido, dejando que fluya desde su proceso interno, que se muestra de manera caótica aparentemente, pero desde una necesidad interna.

Desde Karl Kraus, nos dice Adorno, en la sociedad total el arte tiene que llevar caos al orden más que lo contrario³. Tan caótico ha llegado a ser realmente el orden, que hay una predisposición psicológica a considerar que el orden no es caótico, sin embargo, lo caótico es generador de un orden interno⁴. Todo se mueve y moviliza según sus propios parámetros, sin seguir unos criterios preestablecidos, de modo que la manera de aparecer puede ser caótica, sin embargo, se trata de un equilibrio de fuerzas que se está reestructurando. Por lo tanto, todo cuanto acontece sigue caminos dispares que no tienen porqué seguir norma alguna, todo lo contrario, se guían por movimientos de equilibrio y desequilibrio constante. Provocando una sensación de pérdida y desasosiego, sin embargo, todo se moviliza según una necesidad interna y un proceso latente.

El momento caótico y la radical espiritualización son convergentes, en su renuncia a esas refinadas y tersas representaciones de la existencia. En una cercanía del torbellino onírico del surrealismo respecto al radicalmente espiritualizado de Mallarmé⁵, habiendo una mayor identificación con las pulsiones que genera lo caótico, al vivirlas desde la cercanía, en donde las pulsiones y tensiones son naturales, en un dejar que emerjan.

17.2 Lo débil. Fortaleza armónica

Hay una incapacidad, nos dice Schönberg para comprender lo indistinto y lo desordenado⁶, cuya ordenación denominamos forma artística, pero precisamente al ser el resultado más débil, nos permite la posibilidad de disponer de acordes de un efecto más fuerte o más débil, y de una importancia armónica mayor o menor, lo cual, puede ser una ventaja artística⁷. Lo débil es mucho más poderoso que lo fuerte, así como la flexibilidad va horadando espacios aparentemente rígidos, de manera que lo indistinto y desordenado se adapta más fácilmente a las circunstancias cambiantes.

El estado fundamental es considerado como la más perfecta imitación del sonido natural, (acorde tríada, a distancia de terceras entre las notas del acorde) al ser la más perfecta imitación del sonido natural, las dos imitaciones imperfectas, es decir, las inversiones, para Schönberg, poseen la forma más débil (el acorde tríada es invertido, amplificándose las distancias entre las notas del acorde y suavizándolo), propiciando una textura suave y delicada en el acorde⁸. Lo más flexible permite una mayor adaptación, de manera que las diferentes inversiones de los acordes tienen la cualidad de suavizar el acorde, por lo que se configura como un elemento transitorio que propicia el propio equilibrio, a modo de catalizador, facilitando que las diferentes fuerzas se encaucen por sí mismas.

Acorde de sexta (primera inversión del acorde fundamental) de los recitativos, es la forma nos dice Schönberg más imperfecta y suave de la tríada⁹, expresando lo transitorio. Y así, poco después del reconocimiento de la tercera como consonancia se encontró la posibilidad del movimiento oblicuo y contrario¹⁰. Acorde de sexta que suele acompañar a semicadencias y tiene una función de mediación respecto a caracterizarse como no definitivo y sí transitorio, en un dejar que perdure una ligera tensión en el acorde sin ser resuelto definitivamente. En el juego de fuerzas, dichos acordes permiten que las finalizaciones se pospongan y se dilaten.

17.3 El escándalo de lo nuevo

Se produce un escándalo para Schönberg a causa de la sorpresa que origina siempre lo nuevo¹¹, cuyas sucesiones de octavas y quintas paralelas habían estado en desuso durante siglos, y el oído, al escucharlas nuevamente, las tomó por nuevas, por extrañas¹². Puesto que lo nuevo sorprende siempre y parece que suena mal, aunque no sea así¹³. La limitación y la restricción, no hace más que cercenar la posibilidad expresiva de una sonoridad que requiere de libertad para que acontezca plenamente sin restricciones. De modo que dichas cortapisas están limitando la posibilidad de que dicha expresión resuene en toda su dimensión y genere una disonancia en este caso a través de movimientos paralelos de quintas u octavas, cuya manifestación aparentemente limitante otorga una nueva cualidad expresiva. Se requiere una libertad completa para que el proceso sonoro siga sus propios parámetros e inercias internas, que sean los procesos internos los que configuren las sonoridades desde un fluir desde lo latente de la sonoridad.

Es la ausencia de prejuicios nos dice Schönberg, la que permite ver en perspectiva la evolución de lo bello¹⁴, desde una posición justa respecto a lo nuevo. Puesto que las formaciones demasiado rígidas, pueden llegar a estrangular la evolución y a perturbar la visión del pasado, haciendo incomprensible lo que en otro tiempo fue vivo¹⁵. Ausencia de prejuicios en definitiva es dejar que las sonoridades advengan por sí mismas, sin restricciones, filtros ni limitaciones,

reafirmando la capacidad de escucha y receptividad respecto a un sonido que tiene su propio devenir y que la percepción de dicho devenir, puede abrirnos infinitud de espacios internos, aflorando y emergiendo pulsiones soterradas, dejándolas aflorar y encauzar.

17.4 La necesidad interior. La regla

La necesidad suprime la regla¹⁶, configurándose en Schönberg como el más fuerte de los preceptos¹⁷, por lo que toda regla resulta anulada a raíz de una necesidad más fuerte¹⁸. Reglas que no tienen validez absoluta¹⁹, dado que el arte no podrá ser igual a sus propias reglas artísticas <<el arte es ancho, las leyes artísticas son estrechas>>²⁰, de modo que el método de doce sonidos surge de una necesidad²¹. La necesidad interna se apodera de la composición desde su fluir interno, dejando que siga su propio curso repleto de conflictos y luchas que han de tener su proceso interno, encauzando y dirigiendo las diferentes fuerzas a través de movimientos de tensión y distensión, equilibrio y desequilibrio, que se van llevando a cabo a raíz de la necesidad interna.

Las piezas de Schönberg, dice Adorno son las primeras en las que nada puede ser de otro modo²². Schönberg organiza el material polifónico desde él mismo²³, en lugar de una imposición de la organización polifónica desde fuera. Es la belleza interior para Kandinsky la que se emplea desde una necesidad interior imperiosa, renunciando a la belleza habitual²⁴, de manera que en todos los terrenos lo único artístico y lo único esencial, es <<el principio de la necesidad interior>>²⁵. Todo tiene su proceso, de modo que sigue unos parámetros internos que se suceden desde sí mismo, habiendo de dejar que siga dicho proceso interno que se configura a partir de una necesidad interior, vinculada con un dejar que todo adquiera su espacio desde la necesidad y el silencio, sin forzar, precipitar ni empujar, a partir de la flexibilidad, la escucha y la receptividad de un devenir que tiene su ritmo interno. Dicha escucha se patentiza como belleza interior que emerge desde su fuero interno, a partir del equilibrio de fuerzas que concurren y se encauzan en sí mismas.

La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es, para Kandinsky la fuerza que aquí llamamos necesidad interior²⁶, <<sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior>>²⁷. Todos los medios que nacen de la necesidad interior son puros, en cuyo caso, nos dice Kandinsky la suciedad externa es interiormente pura²⁸, de manera que lo superfluo desaparece por sí, para Schönberg, mientras que lo útil se revelará como verdaderamente necesario²⁹. Escuchar el proceso inherente, requiere de una actitud de escucha y receptividad del propio fluir, que se refleja o muestra en una dinámica que aflora y se manifiesta como eco de nuestras propias inercias internas. Todo cuanto se manifiesta tiene su propio proceso que lo genera, cuyos parámetros se han gestado desde un dejar que fluya su verdadero movimiento orgánico, acontece desde las líneas de fuerza más flexibles y dinámicas sin ningún tipo de presión, tan solo un dejar fluir.

17.5 Lucha armónica. La séptima

Séptima para Schönberg como un sonido impulsivo, es decir, un sonido que muestra un impulso irresistible a resolverse en otro sonido³⁰. En una nada que la complete, seduzca,

asumiendo la séptima como parte audible visible de esa nada incompleta. Eludimos los vacíos de la séptima y presuponemos una resolución convencional, cuando es la séptima misma su propia resolución. El múltiple origen de la disonancia y la diferencia es, solo de grado entre esta y la consonancia³¹. Asumiendo las disonancias como impulsos y fuerzas inherentes a la propia sonoridad, que genera todo un mundo de fuerzas atractivas procedentes de su fuero interno, de las que nos hacemos eco permitiendo que acontezcan desde su propio fluir, acompasándose y gestándose una resolución que emerge de la necesidad. Una séptima de dominante cuyo proceso interno posibilita infinidad de relaciones e interacciones que se movilizan y gestan una respuesta inmediata desde la necesidad interna del proceso.

Lucha de dos fundamentales por el predominio, para Schönberg que tiene algo muy atractivo³². Sin tener que depender de un sonido fundamental. Manifestando Kandinsky, <<nuestra armonía consiste en lucha de sonidos, equilibrio perdido, principios que caen, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos rotos que se entrelazan, contradicciones y contrastes>>³³. Armonía que descansa sobre el principio del contraste en Kandinsky, un contraste que es interior y excluye todo apoyo. Habiendo sido en todas las épocas, el principio más grande del arte³⁴. Dejando y permitiendo la lucha y el enfrentamiento de fuerzas, estas se auto equilibran a sí mismas, fluyendo desde el enfrentamiento, la tensión y el desequilibrio. Generando todo un mundo que se pliega y repliega, se constriñe y se abre en un devenir que adquiere su propio tiempo que adviene desde un escuchar su proceso. Se trata de dejar que esos impulsos supuestamente insensatos, tengan su espacio y se manifiesten, el desgarró pueda expresarse, y las contradicciones pueda aflorar desde sí mismas. Observado la dinámica que se genera sin cortapisas ni restricciones, desde la escucha.

Notas

1 Schönberg (1974), p. 29.

2 Adorno (2017), p. 48.

3 Adorno (1986), p. 129.

4 *Ibid*, p. 129.

5 *Ibid*, p. 129.

6 Schönberg (1974), p. 29.

7 *Ibid*, p. 56.

8 *Ibid*, p. 58.

9 *Ibid*, p. 56.

10 *Ibid*, p. 71.

11 *Ibid*, p. 73.

12 *Ibid*, p. 73.

13 *Ibid*, p. 73.

- 14 *Ibid*, p. 75.
- 15 *Ibid*, p. 74.
- 16 *Ibid*, p. 79.
- 17 *Ibid*, p. 315.
- 18 *Ibid*, p. 93.
- 19 *Ibid*, p. 195.
- 20 *Ibid*, p. 364.
- 21 Schönberg (2007), p. 102.
- 22 Adorno (2017), p. 45.
- 23 *Ibid*, p. 84.
- 24 Kandinsky (2018), p. 52.
- 25 *Ibid*, p. 82.
- 26 *Ibid*, p. 85.
- 27 *Ibid*, p. 86.
- 28 *Ibid*, p.98.
- 29 Schönberg (1974), p. 117.
- 30 *Ibid*, p. 94-95.
- 31 *Ibid*, p. 126.
- 32 *Ibid*, p. 145.
- 33 Kandinsky (2018), p. 104.
- 34 *Ibid*, p. 105.

17.6 Armonía. Equilibrio fuerzas en tensión

La eficacia de una gran pausa consiste para Schönberg en la tensión contenida en la pregunta¹. Armonía como <<proporción>>, equilibrio de fuerzas en tensión máxima <<estas fuerzas y estas batallas>> representan la vida en el arte con su movilidad, con sus posibilidades de cambio y sus necesidades, concibiéndose la evolución y la mutación como ley². Dejar que la fuerza se manifieste y se muestre, esa lucha de contrarios que acontezca desde su necesidad interna provoca todo un mundo de conflictos que se suceden desde un dejar que emerjan los impulsos inherentes. Dejando que todo se reconduzca por sí mismo y auto equilibre desde sus propias inercias a partir de su escucha.

A nivel técnico en Beethoven, observa Schönberg con la tensión entre la extrema disonancia y la consonancia, lleva a cabo una concepción dinámica de la tonalidad³, donde la expresión explícita de los sentimientos adquiere en Beethoven un mayor protagonismo, por lo que ese

contraste y tensión extrema son empleados para expresar sentimientos más desbordados. Alcanzando un punto máximo de tensión o clímax, interrumpidos por recesiones⁴. Ese momento álgido de máxima expresión de contrastes y tensión adquiere su textura en unos sentimientos desbordados que se materializan en un clímax, que se reequilibra y compensa desde un dejar que todo advenga por su propio cauce, encontrando sus vías compensatorias y encauzándose por sí mismo.

Las relaciones establecidas ente los grados IV y V es tal, nos dice Schönberg que el V grado representa su luminoso pasado, mientras que el IV grado representa su oscuro futuro (una escala en la que cada una de las notas tiene un grado tonal, iniciándose desde la tónica que sería el I grado y así sucesivamente)⁵. <<Hay que llevar a la tonalidad al peligro de perder su soberanía, dando una oportunidad a los deseos de independencia y a las aspiraciones de rebelión, de manera que al activarlas dejarles obtener victorias y favorecer ocasionalmente el ensanchamiento de sus territorios, dado que un dominador solo puede tener placer dominando lo vivo y lo vivo quiere la rapiña>>⁶. Es ese perder la soberanía lo que otorga entidad al proceso desde sí mismo, permitiendo sin presiones que tenga un ritmo inherente procedente de una escucha respecto a lo que acontece. Adquiere fuerza replegándose y carácter desde la escucha y flexibilidad. Haciéndose necesario que todo advenga desde un proceso interno, cuyo único requisito lo constituye la escucha y la receptividad.

La obra de arte es siempre un reflejo de nuestro modo de pensar para Schönberg, de nuestra capacidad de comprensión, así como de nuestras sensaciones y sentimientos⁷. Estando el placer en vencer la incomodidad no en la incomodidad misma <<si en un camino hay que saltar zanjas, escalar muros, salvar precipicios escarpados para alcanzar la meta, el recorrerlo es cosa de personas entrenadas, de montañeros, de gente bien pertrechada>>⁸. Sin tratarse del camino más corto en sí, sino del más adecuado⁹. En un dejar que lo doloroso nos afecte y la tensión repercuta en nosotros. Dejándonos abandonar por lo que nos está pasando respecto a lo que hay, asumiendo los parámetros que estamos viviendo desde la flexibilidad, sin enfrentamientos ni un replegarnos. Las dificultades e inconvenientes de escalar muros y salvar precipicios, requiere de escucha y receptividad, dejando que todo acontezca desde sí a partir de la transparencia.

El IV grado supera toda adversidad, dado que en ninguna parte tiene casa propia, en todas partes posee derecho de ciudadanía, sin estar asentado en ningún lugar fijo <<un cosmopolita o un vagabundo>>, acordes llamados <<errantes>>. Sin pertenecer a ninguna tonalidad de manera exclusiva, puede pertenecer a muchas de ellas¹⁰. Ese dejarnos llevar por la ausencia de asidero, conforma una actitud de escucha, que genera alternativas constantes que van emergiendo en un camino sin rumbo que emerge por sí mismo. El IV grado deja traslucir ese mundo errático y vagabundo, en el que sin embargo aparece esa cualidad de estar donde se está aunque tan solo sea de paso.

17.7 La expresión de lo orgánico

El acorde expresivo es concebido por Schönberg, cuando se trata de expresar el dolor, la excitación, la ira o cualquier otro sentimiento impetuoso, apareciendo exclusivamente dicho acorde¹¹. Así ocurre en Bach, Haydn, Mozart, Beethoven y Weber, como en las primeras obras de Wagner. Wagner siguió su necesidad de expresarse, sin preguntarse en absoluto por lo bello

ni por lo nuevo, por el estilo ni por el arte¹². A partir de una necesidad interior que configura un mundo de formas sin estar vinculadas con la forma en sí, sino con la necesidad que las genera. La expresión acontece de la necesidad, la cual fluctúa y tiene sus procesos que aparecen y desaparecen con el mismo énfasis y fuerza. En un juego de contrastes que se muestran desde el silencio y la escucha, fluyendo a partir de inercias internas que se suceden.

Jamás será bello en Schönberg lo que es inorgánico¹³, dado que el desarrollo y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural, puesto que cuanto más se hace retroceder la forma orgánica en Kandinsky, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta¹⁴. Hace falta estar a una cierta distancia de un objeto si se le quiere ver en conjunto, dado que, para Schönberg, de cerca se perciben los detalles, pero sólo alejándose aparece el total¹⁵. La forma orgánica tiene entidad en sí misma, sin necesidad de apoyatura de ningún tipo para que esta se produzca. Generando su propio ecosistema que es necesario captar desde la escucha y la receptividad, en un proceso que se gesta internamente y cuyo devenir acontece desde la necesidad interior. Siendo tan solo la transparencia lo que propicia su receptividad, en un dejar que su devenir acontezca por sí mismo.

Notas

1 Schönberg (1974), p. 245.

2 *Ibid*, p. 31

3 *Ibid*, p. 40.

4 Schönberg (1989), p. 29.

5 *Ibid*, p. 149.

6 *Ibid*, p. 170.

7 *Ibid*, p. 186.

8 *Ibid*, p. 187.

9 *Ibid*, p. 187-188.

10 *Ibid*, p. 226.

11 *Ibid*, p. 281.

12 *Ibid*, p. 476.

13 *Ibid*, p. 322.

14 Kandinsky (2018), p. 79.

15 Schönberg (1974), p. 395.

18. El inconsciente

18.1 La sombra del inconsciente.

En el determinismo psicológico subyacente de Sartre, los móviles determinan mi acción en la sombra del inconsciente¹. Angustia preontológica, que se muestra directamente sin mediaciones, previa a cualquier reflexión. Inconsciente que aflora y se manifiesta a partir de una conciencia preontológica, en cuanto a que prevalece la transparencia, por lo que deja que se muestre ese mundo originario, primitivo y ancestral que se ha ido gestando, dado que no ha tenido la posibilidad de emerger, dada la ausencia de condiciones para que ello se produjese.

Una conciencia para Sartre como desatino inconsciente, situándose a cada paso del extremo de la autoconciencia igual a sí misma a la conciencia fortuita². Una conciencia confusa y engendradora de confusión, cuya impresión sonora para Schönberg es captada a través del inconsciente, y una vez aflora a la conciencia, se analiza y establece su relación con el complejo sonoro total³. El inconsciente tiene sus propios cauces y va materializándose y mostrando paulatinamente, en la medida en la que las condiciones para su escucha y receptividad se configuran como un terreno abonado plausible. Va emergiendo poco a poco a medida en la que asumimos y vamos reencontrando nuestro propio eco, en lo que aparentemente es extraño y confuso, pero que sin embargo va encontrando su propio asidero.

El bajo para Schönberg por ser el más alejado del umbral de perceptibilidad, tiene los armónicos más claros e intensos que cualquier voz superior⁴, siendo el efecto de estos armónicos, menor que el de las voces armónicas que cantan realmente y que incluso producen a su vez otros armónicos⁵. Una perceptibilidad del bajo que ejerce su influencia aún sin ser conscientes de ello, dado que se sitúa en la base armónica, generando unos armónicos que repercuten en todas las sonoridades, movilizándose las voces superiores en unos movimientos que reafirman el bajo.

18.2 Las fuerzas inconscientes

En medio de la música, nos dice Adorno, se registran emociones corpóreas del inconsciente⁶, emergiendo la música directamente desde lo corporal, sin mediaciones ni artificios. El cuerpo manifiesta sin trabas ni defensas ese mundo instintivo que deja traslucir como una necesidad que se genera desde el impulso. Un impulso resultado de la necesidad, dejando que se muestren en el cuerpo las inercias internas y se muestren sin restricciones.

El motivo, que de manera inconsciente es usado conscientemente para Schönberg produce coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez⁷, en una tendencia a la completitud del estímulo sonoro, cerrando y completando las ausencias. De modo que la conciencia y el inconsciente no están en oposición, nos dice Jung, sino que se complementan recíprocamente formando una totalidad⁸. Al hacernos eco de los impulsos inconscientes, todo adquiere sentido, apareciendo una luz diferente que ilumina un espacio que parecía cercenado. Tras pasar los miedos y las defensas todo adquiere su lugar, dejando que se muestre desde sí mismo sin restricciones, escuchando pacientemente esos estímulos que vuelven a emerger desde una óptica de encuentro. Descubriendo una totalidad que nos había sido ocultada y que ahora cobra sentido desde sí misma.

La percepción de las fuerzas tendenciales para Jung del inconsciente⁹, no significa que sean inoperantes, sino que el inconsciente contiene no sólo los contenidos reprimidos, sino todo

aquel material psíquico que no alcanza el umbral de la conciencia¹⁰. De modo que los procesos inconscientes están con respecto a la conciencia en una relación compensatoria¹¹. Así, la actitud represiva de la mente consciente reduce al otro lado, las meras manifestaciones indirectas, aflorando tan solo fragmentos del inconsciente¹². Un inconsciente que se auto equilibra a partir de la emergencia de impulsos que afloran por sí mismos desde una compensación, manifestándose una parte de nosotros mismos llena de sentido y significado que permanecía replegada a la espera de su escucha.

18.3 El abismo del inconsciente

La aparente enfermedad desaparece en el momento en que se cierra el abismo entre el yo y el inconsciente¹³, comenta Jung, <<me abandoné conscientemente a los impulsos del inconsciente>>¹⁴, he aprendido a aceptar y comprender los temas del inconsciente¹⁵. Imágenes internas que afloran y cuya interpretación Jung la lleva a cabo a partir de los sueños, como brotes aislados que nacen de un rizoma subterráneo¹⁶, como fases de un proceso evolutivo inconsciente. Esos miedos que tanto nos atenazan, cuando se muestran y manifiestan abiertamente, cobran sentido y vitalidad, dando rienda suelta y permitiendo que recobren su propio ritmo, sin mediatizar ni cercenar unos impulsos orgánicos que nacen de la parte más auténtica de nosotros mismos.

La expresión inconsciente y súbita de los procesos de carácter interno¹⁷, es atribuida por Kandinsky a su naturaleza interna. Cuyos parámetros están circunscritos a la necesidad interior, que aflora desde sí misma a partir de sus propios impulsos inherentes.

Notas

1 Sartre (1981), p. 76-77.

2 *Ibid*, p. 127.

3 Schönberg (1974), p. 16.

4 *Ibid*, p. 60.

5 *Ibid*, p. 60.

6 Adorno (2017), p. 43.

7 Schönberg (1989), p. 19.

8 Jung (1993), p. 74.

9 *Ibid*, p. 137.

10 *Ibid*, p. 15.

11 *Ibid*, p. 74.

12 *Ibid*, p. 102.

13 *Ibid*, p. 154.

14 *Ibid*, p, 181.

15 *Ibid*, p. 195.

16 *Ibid*, p 39.

17 Kandinsky (2018), p. 132.

18.4 El inconsciente a través del shock y la grieta

Bidon-Chanal en *Música negativa: Beethoven precursor de Schönberg*, nos muestra los contrastes presentes en las obras tardías de Schönberg, se profundizarán con los efectos de shock de aquellas compuestas bajo el estilo del atonalismo libre. Cuyo registro de shocks se vuelve en ellas, según Adorno, en la ley técnica de la forma. Presentándose una polarización en extremos desde la ausencia de cualquier tipo de mediación entre ellos. El tema y el desarrollo, las funciones armónicas, las líneas melódicas y en general todos los parámetros, son dados en su puro contraste. Estos shocks representan, desde el análisis de Adorno, los registros del sufrimiento real. Correspondiendo la fragmentación en el interior de la forma con la desintegración presente en la realidad objetiva, cuyo dolor reconocido en el caos de la forma, refleja la angustia del solitario que percibe como caótico al mundo en que se encuentra, en tanto ve a la ley del intercambio reproducirse aplastantemente por sobre él¹. El shock muestra un sufrimiento real que se muestra abiertamente y se materializa a través del contraste y la lucha, en un reflejar la quiebra y el abismo desde sí mismo. Mostrándose el dolor y el sufrimiento tal cual acontece sin restricciones ni filtros, dejando que las sonoridades se hagan eco de lo que palpita.

Los shocks de las obras expresionistas de Schönberg, de acuerdo con las reflexiones de *Filosofía de la nueva música*, nos dice Bidon-Chanal, muestran expresiones del inconsciente, irrupciones del dolor real, reflejando, por lo tanto, otro costado de la irreconciliabilidad dialéctica de la realidad objetiva, tales como las representaciones de lo inconsciente, que encarnan lo natural en el hombre, en tanto que lo irreconciliado es reprimido. Es entonces cuando este dolor real, heterónimo al arte, entra por asalto endureciendo la forma y amenazando la apariencia. En este sentido, afirma Adorno que «no hay ningún endurecimiento de la forma, que no pueda leerse como negación de la dura vida». La impotencia ante el dolor da como resultado una seriedad –la seriedad que es necesario tributarle al verdadero dolor– que impone el alejamiento del juego y de la apariencia². El dolor aflige todas las dimensiones del ser humano, emergiendo desde el inconsciente a través de irrupciones irreconciliables reprimidas. Al plasmarse y manifestarse dichos estados de shock, se producen situaciones de enfrentamiento y lucha, con un cúmulo de tensiones no resueltas. La andadura por procesos que están a carne viva, han de provocar un enfrentamiento de esas partes implicadas.

Nuria González en *Complejo atonal*, nos dice que «el mundo subterráneo es el reino de la necesidad, une la libertad que nace con el primer rayo de la conciencia». Pero la libertad no siempre es algo mejor que la necesidad³. Dado que el inconsciente tiene una cordura, un tino y una belleza, que la conciencia libre no alcanza nunca. Por lo tanto, el inconsciente «lleva en sí, la prefiguración de las formas esenciales de la conciencia»⁴. El inconsciente acumula un cúmulo de vivencias latentes que están ahí agazapadas, a la espera de poder materializarse, desde una

necesidad que aún a pesar de los conflictos y luchas, esgrime su lugar. Concibiéndose de manera compensatoria con la conciencia, así, a medida que va adquiriendo más presencia la conciencia, va dejando aflorar todo ese mundo inconsciente que lo complementa.

Bastida en *El lugar de la música en la filosofía del siglo XX*, nos indica que es la sucesión de las diversas generaciones en el arte, lo que para Adorno se debe a un historicismo interno, y no al <<cambio de sentimiento de vida meramente subjetivo>>, ni tampoco al cambio de los estilos establecidos. Hay pues, una historiografía inconsciente, que está presente en las obras de arte auténticas, cuando éstas <<se abandonan al material histórico de su tiempo, sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él>>⁵. Incidiendo en su historia exterior: <<Esto las hace inconmensurables con el historicismo, que, en vez de rastrear su propio contenido histórico, las reduce a la historia exterior a ellas>>. Revelándose para Schopenhauer la naturaleza inconsciente y la consciente, en la vida animal⁶. Una historicidad que procede de la historiografía inconsciente que se ha ido acumulando desde una historicidad interna, de manera que los hechos históricos coinciden con momentos en los que han adquirido un papel prioritario todos los acontecimientos inconscientes que de manera indirecta han ido emergiendo.

Company Ramón en *Máscaras de carne*, considera que los ritos para Bergman no responden a la lógica de un relato clásico, señalando nuevos espacios donde se dan cita el mundo del consciente y del inconsciente, del sueño y de la realidad⁷, en la película *Persona*. <<En el interior la sala de estar, de fondo una ventana, llueve. Se inicia una larga secuencia de importancia significativa que se desarrolla en los tres espacios de la casa, la sala de estar, en la habitación de Alma y la de Elizabeth. La iluminación, el movimiento de los personajes, sus posturas, se convierten en factores de avance progresivo hasta llegar al clímax en que Alma desnuda su interioridad ante Elizabeth y donde el relato, la palabra, visualiza el deseo y la sexualidad sin imágenes expresas de sexo. El consciente de Alma exterioriza su mundo interior que se proyecta en el inconsciente de Elizabeth>>⁸. Bergman en *Linterna mágica*, nos muestra una persona atrincherada. <<Así, en el caso de las fotografías en Bergman, estas no ayudan demasiado. Solamente nos muestran una persona disfrazada, alguien bien atrincherado>>⁹.

La música contiene para Adorno algo inapresable, caótico y mítico¹⁰. Así como se produce una dinamización del fenómeno visible, ante el intento de atrapar en el retrato la inconsciente corriente temporal de vivencias¹¹, las cuales considera Adorno que pertenecen de manera genuina más bien a la música que a la pintura. Mientras que para que la tradición alcance un cierto privilegio, ha de haber atravesado el destino de la represión, el estadio de permanencia en el inconsciente¹². Una tradición estética, que es el recuerdo de un algo inconsciente, y hasta de algo reprimido¹³. La música muestra esa naturaleza transitoria y efímera, en un cúmulo de experiencias caóticas e inaprensibles que manifiesta ese transcurrir imposible de agarrar o controlar, dado que la naturaleza de lo transitorio es inaprensible. En dicho contexto emerge un inconsciente que se atrincheró en vivencias transitorias y que sin embargo se constituyen en un espacio lleno de sentido y significado a pesar de su eventualidad, dado que proceden de una represión inconsciente.

En palabras de Adorno, <<empieza a derrumbarse la fachada que aún toleró parcialmente el cuarteto>>, es en su último libro donde Schönberg ha descrito y probado cómo siguió en la exposición de la Sinfonía de Cámara el impulso inconsciente –el desiderátum de la estructura

latente—, sacrificando la idea corriente de la <<consecuencia>> de las relaciones temáticas manifiestas y obedeciendo en cambio a la consecuencia de la estructura interna de los temas¹⁴. Schönberg, termina por plegarse a la estructura interna de los temas, en un ceder y dar espacio a los procesos inherentes y en este caso inconscientes del proceso sonoro, de manera que a medida en la que nos hacemos eco de lo que está trascurriendo por sí mismo desde la escucha, este adquiere un sentido especialmente significativo. Mostrando esos impulsos inconscientes que de otra manera no habría sido posible constatar, salvo con la escucha y la receptividad.

La música dodecafónica atesora y guarda ese mundo inconsciente a través de sonoridades que hacen aflorar las partes más íntimas, ancestrales y primitivas del ser humano, dado que sus sonidos directos, sin trabas, mediaciones ni estratificación jerárquica, incide directamente en la parte más originaria del ser humano. Dado que entran y se traslucen directamente sin defensa alguna, generando una lucha interna en la que todo ese mundo reprimido y relegado va saliendo paulatinamente, fluyendo a través de las disonancias de las que se hacen eco a través de las luchas y tensiones. Encauzándose por sí mismas tras ese enfrentamiento que el sujeto tiene consigo mismo, sus fantasmas y miedos.

Notas

1 Bidon-Chanal (2015), p. 7.

2 *Ibid*, p. 7.

3 González González (2009), p. 390.

4 *Ibid*, p. 390.

5 Bastida (2017), p. 308.

6 Schopenhauer (1983), p. 242.

7 Company Ramón (2018), p. 63-64.

8 *Ibid*, p. 82.

9 Bergman (2018), p. 158.

10 Adorno (2002), p. 60.

11 *Ibid*, p. 63.

12 Adorno (1962), p. 165.

13 *Ibid*, p. 165.

14 *Ibid*, p. 169.

18.5 El amor. El amor de madre, Medea

Lessing en *el Laoconte*, <<A Medea no la tomó en el momento en que realmente está asesinando a sus hijos, sino unos momentos antes, cuando el amor de madre está luchando

todavía con los celos»¹. En un mostrar esos momentos especialmente delicados y trágicos en los que el debate y la lucha interna están sobrevolando cualquier decisión.

Bergman en *Linterna mágica* nos habla del amor «El amor existe». El amor es real en el mundo de los hombre². Desde una perspectiva y punto de vista pesimista y escéptico respecto a lo que acontece, sin perder una esperanza que considera incierta y poco probable.

19. Goethe. Fausto

19.1 Dante y Goethe

Bloch en *Principio esperanza, nos dice* «solo allí donde se daba la máxima fuerza de visión de lo invisible, podía ser revestido de palabras un país celestial de leyenda, aunque solo con palabras aproximadas». Dante y Goethe cierran así su obra solo con imágenes indirectas del cielo, el uno, con la intuición de una fe dada, el otro, con la fe en una intuición transparente¹. En cualquier caso, ambos aluden a ese proceso personal e interno por desenmascarar esta existencia que nos repliega a las partes más cruentas del ser humano, buscando la alternativa bien en el cielo de Dante, o en la búsqueda del infinito en la finitud de la tierra por Goethe.

Fausto avanza hacia lo infinito, nos dice Bloch, en tanto que recorre lo finito en todas sus direcciones, haciéndolo, a su vez, de modo montañero. El cielo en el Fausto de Goethe es extraído de una visión completamente terrena, aunque, a su vez, siempre simbólica. Solo que el escenario del cielo de Fausto sigue siendo de este mundo², el mundo de las altas montañas, el del bastón alpino, rodeado de precipicios y con el azul en lo alto. Fausto avanza hacia lo infinito en tanto que recorre lo finito, el cielo en una visión terrena³. Ese recorrer los caminos desde una visión completamente lúcida y consciente, conlleva la captación de esa infinitud tras los precipicios, en una superación constante de hándicaps y dificultades que forman parte del propio desarrollo personal. En una superación que ha de enfrentarse con los propios fantasmas.

La visión del cielo de Goethe es, en Bloch, la de una catedral de montañas que asciende desde simas extáticas hacia el éter, como una alta montaña que asciende más y más hacia lo alto, siempre con nuevas esferas. Este ser activamente infinito que lleva en sí tanto el impulso protestante como la tensión de nuevos y constantes presentimientos, mantiene, a diferencia de Dante, la conexión de la tierra, la geografía de la ascensión y de las cumbres siempre nuevas. El marco es el de las altas montañas, no el del círculo. El último paisaje de Fausto es trascendente, aunque no trascendental, tanto en el constante poder-llegar-a-ser de sus figuras, como en la ascensión, siempre apuntando más arriba⁴. Esa superación está materializada en un ser activamente infinito, que tras las dificultades y hándicaps no se abstrae de este mundo finito y suplica una ayuda exterior. Se adentra en sí mismo y descubre ese impulso interno que le empuja a seguir en una búsqueda sin pausas de ese espacio trasparente y cristalino más allá de sus propios fantasmas y miedos, ese encuentro consigo mismo.

Bloch observa en Dante que las figuras son conclusas, y en lugar del «status viae» aparece el «status termini» un estatus definitivo, a excepción del purgatorio, pero también este tiene su medida exacta. De modo que las figuras de Dante son siempre, pasado en la forma de la eternidad, y en este sentido está también constituida el paisaje de esta inmortalidad, en Fausto,

en cambio, lo inmortal es sentido en estado crisálida, es decir, como espera del futuro en forma de eternidad. En lugar de súper-espacio espiritual, en el que cada alma ocupa el lugar de su cualidad conclusa y revelada, se abre un nuevo espacio de acción. En lugar de la acabada utopía temporal del cielo, Fausto responde justamente a la infinitud del esfuerzo impulsivo con un presentimiento inmortal en su núcleo, mientras que, en cambio, en el pasaje supremo del <<Paraíso>> de Dante, termina el anhelo allí, al final, donde todos los deseos terminan⁵. Ese estado de crisálida de *Fausto*, refleja ese proceso que el ser humano ha de atravesar, aún a pesar de las dificultades y problemas, superando sus propios miedos y prejuicios, y reencontrándose consigo mismo tras sus propias luchas. Sin una espera en el más allá, más en un ir descubriendo ese paraíso que se va abriendo al ir deshilachando esa sombra que se cierne.

La formulación de Hegel, nos dice Bloch, es muy aventurada, pero válida para Dante, <<incluso sus condenados en el infierno tienen todavía la bienaventuranza de la eternidad⁶>>. El cielo protestante de Fausto responde a la frase de Lessing de que la verdad es solo para Dios, quedando para los hombres la aspiración a la verdad⁷. En el cielo protestante de Fausto el objetivo se mueve y aleja de manera tan constante que casi cesa de ser tal objetivo, este se halla en el cielo de Dante, de tal manera firme y eterno en sosiego central como si su propio ser, no fuera en absoluto un objetivo⁸. No hay un objetivo fijo e invariable para Fausto, este es resultado de lo transitorio y efímero, conciliándose esa búsqueda con la naturaleza huidiza en la que se manifiesta dicha búsqueda. De manera que no parece haber objetivos fiables y sólidos, parece que todo se desvanece entre los dedos de las manos, sin un referente al que acudir ni tierra firme en la que adentrarse. Es precisamente este estado de pérdida el que propicia el encuentro.

Heidegger nos dice respecto a Goethe <<no es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo, basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía. Al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad>>⁹. No es necesario que lo verdadero como tal acontezca, es preciso y necesario un proceso de búsqueda y encuentro en el que a través de dicha búsqueda se vaya fraguando una armonía que va emergiendo de un camino lleno de contratiempos, sin mayor resultado y objetivo que el propio camino.

Goethe en <<Arte característico>> en *Fragmentos de una teoría romántica*, nos indica que el arte es creador mucho antes de ser bello¹⁰, pero es ya a veces tan verdadero y grande que su verdad y grandeza supera a lo bello mismo. Habiendo en el hombre una naturaleza creadora, que se hace manifiesta tan pronto como él ha asegurado su existencia¹¹. De modo que, tras cesar las preocupaciones inmediatas, ya sin nada que temer, el semidiós, activo en su sosiego, acude a la materia de su alrededor para insuflarle su espíritu¹². La belleza se esconde en sí misma, es decir, en la propia creación que va mostrándose paulatinamente en ese ir trasluciendo y mostrando de manera trasparente ese espacio cristalino y lúcido, en el que el artista se encuentra a sí mismo a través de la obra.

Zúñiga en *Pensar la nada*, nos afirma que Goethe y Schiller, a finales del XVIII, eran los oráculos, si no los dioses de la cultura de Weimar¹³.

Schopenhauer nos muestra un Goethe entre lo eterno y la fragilidad. En un intento de convertir en sujeto puro del conocimiento, la visión transparente del mundo, <<fijar en pensamientos eternos, lo que se mueve vacilante en forma de fenómeno fugitivo>>¹⁴.

19.2 Fausto

Bloch en *Principio esperanza*, muestra el impulso hacia el ahora y aquí sin estar limitado al propio lugar interior, donde todo lo exterior es ordenado en su proximidad, cuyas figuras del desasosiego se unen al tener espacio en su entorno, en busca de lo que pueda calmar su anhelo¹⁵. Donde el hechicero de Fausto, representante de la subjetividad, que, pese a su finitud, quiere acabar infinito¹⁶ <<siento el valor de lanzarme al mundo, de soportar el dolor y la dicha de la tierra>>. Donde el ahora y el aquí se encontraba en Werther¹⁷ <<¿Puedes decir esto, cuando todo está en tránsito?>>. Para Fausto, no hay plenitud en ningún subjetivismo, ni en un abrir los ojos al mundo, ni en la mirada exterior o la mirada interior¹⁸. Nos muestra un aquí y ahora en el que prevalece la existencia por encima de todo, de manera que cualquier subjetivismo no cabe en esa visión del instante. Se asume el tránsito y lo transitorio como correlato de la existencia, en el que el dolor constituye una parte ineludible de la existencia.

Este yo está por doquier en camino, nos dice Bloch, en el que Fausto experimenta en una ruta viva. Lo infinito lo alcanza quien en lo finito avanza en todas direcciones, cuyo sujeto penetra constantemente en nuevos círculos universales para abandonarlos¹⁹. En una acción de Fausto, a modo de viaje dialéctico, en el que cada goce es borrado por un nuevo apetito. <<Algo falta, el bello momento está todavía pendiente>>²⁰. Un viaje dialéctico ante el que no se refugia ni se ausenta, sino que lo asume desde una existencia que de por sí es un encuentro y desencuentro constante, asumiendo los parámetros de lo transitorio, en una búsqueda que asume la imposibilidad de un final predeterminado y sí un recorrido incansable cuya meta es el propio camino.

En la música dodecafónica el proceso interior en el que está sumido el ser humano emerge y aparece a través de una sonoridad, que le saca de su letargo con sus miedos y fantasmas, llevándolo más allá de sí mismo por mediación de una disonancia que le hace recorrer un camino dialéctico, en el que las luchas, tensiones y enfrentamientos afloran constantemente desde la parte más íntima, diluyéndose a la luz de su vacuidad.

19.3 Fausto. La fenomenología de Hegel

Bloch, se adentra en el viaje dialéctico universal de Fausto, con sus constantes correcciones es paralelo a la Fenomenología del espíritu de Hegel. Dado que Fausto se modifica con su mundo y el mundo se modifica con Fausto²¹. Alternativa del sujeto sobre el objeto y el objeto sobre el sujeto (Hegel). De modo que en Fausto como en la Fenomenología del espíritu de Hegel, el sí mismo se constituye como pregunta y el mundo como respuesta y viceversa, en el que el sujeto traspasa el objeto²². Constituyéndose como un lema inmanente de Fausto y auténtica metafísica, la esencia de lo terreno como de lo celeste, en una metafísica que lleva del más allá a la terrenidad más profunda a través del conducto del desasosiego, a fin de percibir lo más próximo, el instante²³. No hay sosiego para Fausto que, a través de su infatigable camino, va traspasando una dialéctica eterna en la que se manifiesta constantemente el mundo tal cual es, modificando la perspectiva de Fausto, al tiempo que Fausto va alterando ese mundo dúctil que se le presenta. Sin un protagonismo, dado que es a través de Fausto como el mundo se presenta en su dialéctica, por lo que el sujeto y el objeto se superponen y traspasan el uno al otro.

Notas

- 1 Bloch (1979), p. 401.
- 2 *Ibid*, p. 404.
- 3 *Ibid*, p. 404.
- 4 *Ibid*, p. 405.
- 5 *Ibid*, p. 405.
- 6 *Ibid*, p. 405.
- 7 *Ibid*, p. 406.
- 8 *Ibid*, p. 406.
- 9 Heidegger (2009), p 33.
- 10 Goethe en Arnaldo. Ed (1987), p. 85.
- 11 *Ibid*, p. 85.
- 12 *Ibid*, p. 85.
- 13 Zúñiga (2007), p. 48.
- 14 Schopenhauer (1983), p. 153.
- 15 Bloch (1980), p. 102.
- 16 *Ibid*, p. 104.
- 17 *Ibid*, p. 104.
- 18 *Ibid*, p. 105.
- 19 *Ibid*, p. 105.
- 20 *Ibid*, p. 106.
- 21 *Ibid*, p. 106.
- 22 *Ibid*, p. 109.
- 23 *Ibid*, p. 113.

19.4 La luz en la sombra. Goethe.

Lo que el compositor expresa externamente en su obra, nos dice Schönberg, en el interior comienza el instinto humano¹, un instinto que se desentiende de toda teoría. Jung hace suyas las palabras de Goethe <<en cambiante forma impero con poder aterrador>>². Entrando y profundizando en esas cambiantes formas, descubriendo que las sombras no eran sino las propias penumbras <<atrévete a abrir las puertas ante las cuales todos prefieren pasar de largo>>³. El instinto va más allá de toda teoría, redescubriendo al ser humano originario, en el

que prevalece la transparencia. Mostrándonos esas sombras y penumbras de las que estamos constituidos, a modo de fantasmas que nos repliegan sobre nosotros mismos.

El sonido musical tiene acceso directo al alma, nos dice Kandinsky, inmediatamente encuentra en ella una resonancia dado que el hombre <<lleva la música en sí mismo>>⁴, mientras que la pintura ha de encontrar su <<bajo continuo>>. Esta profética frase de Goethe es un presentimiento de la situación en la que se encuentra la pintura actual⁵. Esa música que lleva el hombre en sí mismo, permite el acceso a la parte más ancestral y primitiva del ser humano, en la que perdura la transparencia, a modo de reflejo en el que podemos vernos de forma cristalina. Sin por ello subsumirnos en lo abstractivo, sino que nos vemos reflejados en una existencia que hemos de recorrer en sus dificultades y contrariedades, materializadas constantemente en una música fragmentada y rota.

19.5 Sufrimiento del mundo. Schopenhauer

En el marco del idealismo se colocan una pluralidad de sistemas cerrados, que no pueden comunicar sino desde afuera⁶, unos sistemas que, en palabras de Sartre, son sistemas de representación para Schopenhauer. Para Jung, Schopenhauer fue el primero que habló del sufrimiento del mundo, que nos envuelve de modo invisible y avasallador, la confusión, la pasión y el mal⁷, son temas que apenas solía mencionarse prefiriéndose lo armónico, considerando Schopenhauer que el fundamento del mundo no se halla en lo mejor referido a la armonía de lo creado, sino en el doloroso transcurso de la historia de la humanidad⁸, eludiendo una visión providencialista de la creación. Siendo la manifestación de la voluntad para Schopenhauer <<un inacabable dolor, de modo que, suprimida la voluntad del mundo, esta desaparece inevitablemente en la nada>>⁹, desde una voluntad a través del mundo en el que se muestra. Un doloroso transcurso de la historia de la humanidad, que sin embargo ha sido eludido, obviado y escondido, haciendo referencias constantes a lo armónico, desde una perspectiva providencialista de calma y tranquilidad. Concibiéndose así, una visión estática y cerrada de una existencia viva, cuya condición fundamental es su transitoriedad y fugacidad. Acudiendo a lo fijo y estático, en lugar de asumir la dimensión fluida y dinámica de la existencia.

Notas

1 Schönberg (1974), p. 472.

2 Jung (1993), p. 132.

3 Jung (1996), p. 196.

4 Kandinsky (2018), p. 73.

5 *Ibid*, p. 73.

6 Sartre (1981), p. 301.

7 Jung (1996), p. 79.

8 *Ibid*, p. 80.

9 Schopenhauer (1983), p. 315.

20. Música y voluntad

20.1 La música como voluntad misma

La música para Schopenhauer no es una copia de las Ideas, sino la voluntad misma¹, siendo los tonos más bajos de la armonía en el bajo fundamental, los grados inferiores de objetivación de la voluntad, es decir, la naturaleza inorgánica, la masa de los planetas, mientras que las notas superiores, más ágiles y rápidas, son las vibraciones del tono fundamental². Una objetivación que se basa en la armonía que procede de la naturaleza inorgánica como base y núcleo de todo proceso evolutivo. Así para Schopenhauer, la tierra constituye el inicio y motor concebida desde un paralelismo con los sonidos de los bajos en los que se asientan las demás voces.

Así pues, el bajo fundamental es, para Schopenhauer, en la armonía, lo que en el mundo la naturaleza inorgánica, es decir, la materia más grosera³. Siendo las voces que están más cerca del bajo los grados inferiores o cuerpos inorgánicos, recordándonos las plantas y el mundo animal⁴. Es el bajo, la materia bruta que se mueve con más dificultad, cuyo ascenso y descenso se efectúa con grandes intervalos, por tercias, cuartas y quintas⁵. Mientras que, sobre el bajo, las voces de relleno que se desarrollan paralelamente al mundo animal presentan un movimiento más rápido⁶. Una vinculación entre lo inorgánico y lo armónico que nos hace captar esa intuición que ha de prevalecer respecto a dejar que aflore en el ser humano la parte más primigenia y originaria, como base y sustento de las más reflexivas. Dejando que sean los impulsos orgánicos los que predominen.

De manera que una melodía lenta en Schopenhauer, que pasa por disonancias dolorosas y no vuelve al tono fundamental, expresará la tristeza⁷, mientras que una melodía de movimientos rápidos expresa el gozo⁸. El movimiento de las voces, desde la perspectiva de lo inorgánico y de la tierra es más pausado, con movimientos lentos enraizados en una tierra que es el origen de todo sonido, en donde los bajos que es el sustento del resto de las voces se mueven lentamente, consolidando el resto de las voces.

Es pues el más alto grado de objetivación de la voluntad, el hombre, nos dice Schopenhauer, que no aparece en la naturaleza como solo y aislado, sino que va acompañado de los grados inferiores a él y éstos de los más bajos que no aparece en la naturaleza solo y aislado. Necesitando la voz cantante que lleva la melodía, de las demás voces, hasta el más profundo bajo⁹. Todos los grados en los que aparece el hombre se encuentran interrelacionados unos con otros, de manera que no es posible concebirllos como algo aislado, sino en un todo del que forma parte.

Adorno observa la visión de Schopenhauer, en la que considera que todos los cuerpos y todos los organismos deben considerarse como nacidos por un desarrollo gradual de la masa planetaria, relación encontrada en el bajo fundamental y las notas agudas¹⁰. Un bajo fundamental que es, pues, en la armonía lo que en el mundo la naturaleza inorgánica, la materia más grosera, en la cual todo descansa y de la cual nace y se desarrolla todo¹¹. Una masa planetaria que abarca todos los aspectos del ser humano, desde el bajo fundamental hasta las notas agudas, en una correspondencia y relación de todos los elementos a partir de su naturaleza inorgánica. Con ello Schopenhauer insiste en esa dimensión ancestral del ser humano

y su organicidad, en la que ha de prevalecer lo instintivo respecto a dejar que sea el propio cuerpo el que muestre esa naturaleza inorgánica.

González García en *Filosofía y dolor*, nos dice, <<así, el individuo se siente perdido como un pequeño punto en el espacio y el tiempo infinito>>¹². Ese sentirse perdido, pequeño, sin rumbo es la piedra de toque y angular para reencontrarse desde lo que realmente es el ser humano, sin abstracciones.

La música dodecafónica es la materialización del sonido en sí, que accede a nosotros a través de una sonoridad directa, sin filtros ni mediaciones, accediendo con ello a una conciencia preontológica del ser humano, en la que prevalece la transparencia, propiciada por dicha música a raíz de la ausencia de jerarquías, de ritmos y de tonalidades. Configurándose desde la vacuidad y el silencio como apoyaturas para que adquiera cualquier otra forma, dada la atomización de los sonidos dodecafónicos, los cuales pueden constituirse cada uno de ellos como generadores de una nueva estructura. Propiciado por una disonancia que se hace eco de la parte más originaria del ser humano a través del conflicto generado internamente, desde la escucha de la necesidad interior, encauzando las tensiones no resueltas a través del silencio.

20.2 La música en Schopenhauer

La música es una imagen tan acabada de la Voluntad como el mundo mismo, y hasta como lo son las Ideas, sin embargo, Schopenhauer la considera tan independiente del mundo como de las Ideas. Siendo ajena al mundo, por la sencilla razón de que en la pieza musical las intenciones de la Voluntad no se tropiezan con ningún presente tenebroso. Una música extraña a las Ideas, puesto que en ella la Voluntad no precisa enfrentar sus propias fuerzas para expresarse¹³. Música concebida por Schopenhauer, desde un punto de vista aislada al mundo, sin que el mundo interaccione con la música, se supone en una órbita más cercana a la voluntad, sin el rozamiento de un mundo. Una música más vinculada a la voluntad y las ideas que al propio mundo.

Sin ser la música una copia de un fenómeno, nos dice Schopenhauer, sino que en ella la voluntad actúa sin materia, sin apariencia ni relación a ninguna otra cosa. Es así, que la música es el acontecimiento de la voluntad sin materia, y es por ello por lo que se expresa desde el <<corazón de las cosas>>, es el sonido de la <<cosa en sí>>¹⁴. Sin remitir a nada exterior a ella, dado que es completamente ella misma. Música como contenido de la voluntad, a través del sonido como cosa en sí, es decir desvinculada de toda fricción, mediación o filtro. Adquiriendo una entidad en sí misma.

La música nunca expresa el fenómeno, sino su esencia interior, nos dice Schopenhauer, el en sí de todo fenómeno, es decir, la voluntad¹⁵. Por tanto, no expresa éste o aquel determinado goce ni tal o cual amargura o dolor, terror o júbilo, alegría o calma, sino estos sentimientos mismos en abstracto, su esencia sin ningún atributo circunstancial, sin sus motivos siquiera. Es la quintaesencia de la vida y sus acontecimientos expresada por la música, sin que sean ellos mismos, por lo que sus diferencias no siempre la afectan¹⁶. Esencia interior que Schopenhauer saca del mundo, concibiendo la música sin que esté afectada o influenciada por el mundo. Unos

sentimientos sin atributos vinculados a lo circunstancial, de modo que se puede concebir una música resultado de la mayor de las asepsias.

La naturaleza y la música como dos expresiones distintas de una misma cosa, para Schopenhauer, como lazo de unión entre ambas y cuyo conocimiento es imprescindible para entender dicha analogía¹⁷. De manera que, en cuanto expresión del mundo, la música posee un lenguaje dotado del grado sumo de universalidad¹⁸, conduciéndose respecto a la generalidad del concepto como éste a las cosas particulares. Lo inefablemente íntimo de toda la música, consiste en que reproduce todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos¹⁹. Una música concebida como universal, considerando que lo inefable de la música es la reproducción de nuestras agitaciones más íntimas. De modo que esa parte digamos abstracta se abre respecto a mostrar ese aspecto más íntimo, pero ahí radica la paradoja, sin la realidad y lejos de los tormentos, por lo que sigue en una dimensión abstracta.

Suárez en *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en Schopenhauer*, afirma que la música como «una objetivación e imagen de la voluntad, tan inmediata como lo es el mundo mismo e incluso como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de las cosas individuales»²⁰. En la música, no se da ninguna mera apariencia, ninguna armonía, ni apatía de la contemplación desinteresada. Una música que objetiva la voluntad, en cuanto a que identifica dicha voluntad con el mundo mismo, pero paradójicamente sin pasar por el mundo, es decir, sin los tormentos que advienen a él.

Suárez, nos dice que Schopenhauer considera, que «la música, dado que trasciende las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora y en cierta medida podría subsistir, aunque no existiera el mundo, lo cual no puede decirse de las demás artes». Más allá de toda determinación fenoménica, esta música sorda llega a figurar como cosa en sí. Música que es una armonía sin sonido, a manera de copia inmediata del simple ser que reposa en sí. Sin encarnación medial, no puede haber música y, por tanto, «un sistema de notas puramente armónico no es sólo física sino también aritméticamente imposible»²¹. Es por esa razón, que la música expresa, además, la contradicción interna del ser consigo mismo. Una música independiente del mundo fenoménico, pudiendo subsistir incluso sin la existencia del mundo, concebida como cosa en sí. Por lo que se produce una obvia contradicción al abstraerse del mundo fenoménico.

Produciéndose un distanciamiento evidente con una concepción de la música en la cual se tengan en cuenta absolutamente todos los eventos que concurren en la existencia sin eludir ninguno, todo lo contrario. La música dodecafónica concretamente, tiene como eje motriz, el reconocimiento de lo fragmentario, lo roto, el shock, lo traumático, asumiendo todos los parámetros en aras a reconocer en todas esas situaciones una música que se hace eco de todo ello, asumiéndolo y encauzándolo.

20.3 La música y el dolor

Bloch en *El principio esperanza*, considera la música, no se queda en su tema ni en tono menor ni en tono mayor. La expresión del dolor tiene una luz completamente solitaria, largamente prolongada, inextinguible, y para la severidad, posee un canto que recorre el paso más arduo de los graves, como un paso hacia la esperanza²². La música en sí misma no es mayor

ni menor, se muestra desde el dolor con una luz completamente solitaria, por lo que es en sí misma.

Pousseur en *Música, semántica, sociedad*, nos dice que los colores de Schönberg son los propios de un mundo de espectros, alucinaciones, de aguas cenagosas y de vegetación otoñal²³. La novedad de sus colores contiene la promesa de realidades más vigorosas²⁴ (menos contraídas) y bastará con que Webern libere a estos colores de sus reminiscencias nostálgicas.

Notas

1 Schopenhauer (1983), p. 204.

2 *Ibid*, p. 204.

3 *Ibid*, p. 205.

4 *Ibid*, p. 205.

5 *Ibid*, p. 205.

6 *Ibid*, p. 205-206.

7 *Ibid*, p. 206.

8 *Ibid*, p. 207.

9 *Ibid*, p. 210.

10 Adorno (2002), p. 38.

11 *Ibid*, p. 39.

12 González García (2010), p. 270.

13 Schopenhauer (2011), p. 119-120.

14 *Ibid*, p. 119-120.

15 Schopenhauer (1983), p. 207.

16 *Ibid*, p. 207.

17 *Ibid*, p. 208.

18 *Ibid*, p. 208.

19 *Ibid*, p. 209.

20 Suárez (2012), p. 244.

21 *Ibid*, p. 245.

22 Bloch (1979), p. 408-409.

23 Pousseur (1984), p. 57.

24 *Ibid*, p. 57.

21. Metafísica del arte

21.1 El arte y la naturaleza

Rodríguez en *El mundo como arte: una reflexión en torno a la estética de Schopenhauer*, nos dice que Schopenhauer considera el arte como una técnica que excede, con mucho, el registro de lo humano. En la primera edición de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer señala, que la misma emoción estética nos invade tanto en la contemplación de una obra de arte como en la contemplación de la naturaleza. De modo que la obra de arte *anticipa* la naturaleza¹, revela lo que ésta *no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos*. El arte, concebido como excediendo lo humano, respecto a la contemplación de la obra de arte como en la contemplación de la naturaleza. Una naturaleza concebida como una cierta idea de la misma, en cuanto a llegar a ella, sin embargo, la idea de la sustancialización de dicha naturaleza es posible que nos aleje de ella, una idea de la misma. Así como una idea sustancial de un ser humano. Quizá sería interesante captar al ser humano cotidiano, con sus avatares, y cotidianidad sin una visión abstracta ni sustancialista del mismo.

El impulso hacia el mundo de Hölderlin, como anhelo de unificación con la Naturaleza, como un <<estar unido con todo lo que vive>>²

Hölderlin en *Poemas de la locura*, nos habla del verano y del invierno.

El verano.

Fluye el riachuelo por el valle, entre altas montañas

Que hasta muy lejos, verdean en la inmensidad de la planicie³

El verano

Alrededor se muestran las sombras de los bosques,

Por ellas se desliza lejano un arroyo,

Y la lejanía se ofrece como un cuadro en las horas,

En las que el hombre a sí mismo se encuentra⁴.

El Invierno

Cuando el año cambia, y la luz

De la radiante Naturaleza pasa, ya no florece

El resplandor de la estación, y más veloces transcurren

Los días, que también lentamente se demoran.

El espíritu de la vida cambia según los tiempos

De la naturaleza, diversos días extienden

Su fulgor y un modo de ser eternamente nuevo

Justo parece a los hombres, soberbio y exquisito⁵.

Hölderlin, nos habla de la naturaleza y arte, en la vida pura, solo están armónicamente contrapuestos entre sí. El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina solo mediante la ligazón con el arte⁶.

Un hombre tan solo puede crecer, a partir de la más alta contraposición de naturaleza y arte, y, tal como la desmesura de la intimidad procede de la intimidad, así esta desmesura real de la intimidad procede de la hostilidad y de la más alta discordia⁷.

Nos llama la atención Beckett en *Esperando a Godot*, respecto a esa nube.

Mira esa nubecilla. ¿Dónde?. Allí en el cenit. ¿Y? ¿Qué tiene de extraordinario?⁸.

Mann en *La muerte en Venecia*, nos habla de la naturaleza <<La naturaleza se estremece de placer cuando el espíritu se inclina, reverberante, ante la Belleza>>⁹. <<Cielo, tierra y mar yacían aún inmersos en una lividez crepuscular, espectral, hialina; en la infinitud flotaba todavía alguna estrella moribunda. Pero, de pronto, una brisa, un alado mensaje proveniente de inaccesibles moradas venía a anunciar que Eos había abandonado el lecho de su esposo; y en las zonas más remotas del cielo y del mar aparecía aquel dulce resplandor primero, cuya rubicundez anuncia el renacer del universo para los sentidos>>¹⁰.

Hölderlin en *Las grandes elegías*, nos habla de los jardines, los pájaros.

Los jardines se vuelven compañía y relucen los primeros capullos,

El canto de los pájaros invita a quien está en camino.

Todo resulta familiar, incluso el huidizo saludo

parece hecho a los amigos, todo rostro acaba siendo un rostro conocido¹¹.

Notas

1 Rodríguez (2011), p. 117.

2 Zúñiga (2007), p. 46

3 Hölderlin (1985), p. 123.

4 *Ibid*, p. 125.

5 *Ibid*, p. 135.

6 Hölderlin (1983), p. 106.

7 *Ibid*, p. 109.

8 Beckett (2018), p. 111.

9 Mann (2017), p. 80.

10 *Ibid*, p. 83-84.

11 Hölderlin (1983), p. 89.

21.2 Metafísica del arte

Rius en *Adorno y Sartre, la estética del compromiso*, dice, lo que Adorno niega a la conciencia de sí para Sartre, <<trascendencia en la inmanencia>>— lo concede a esa existencia casi imposible <<la fuerza de Schönberg hace posible lo imposible>> que es la obra de arte. Al permitirnos dicha obra atisbar el más allá de lo establecido, Adorno se refiere en varias ocasiones a la <<metafísica del arte>>, aunque con la salvedad de que no conduce a lo absoluto. Es pues, frente al simbolismo de antaño, como la obra de arte actual no nos pone delante ningún <<misterio>> encarnado, sino ante un elusivo enigma¹. Una obra de arte que permite atisbar más allá de lo establecido, respecto a captar esa dimensión que sin ser lo absoluto nos acerca a lo enigmático, en cuanto a captar un arte, con una componente eminentemente trascendente.

El recurso a la metafísica, esperando trascender <<lo que hay>>, nos dice Rius que Adorno se lo permite en la medida en que la obra <<es ahí>>, como artefacto humano construido al margen de toda utilidad, sin entrar, por lo tanto, en el circuito de lo que la *ratio* juzga real. Escapando la obra a la realidad propiamente dicha, al no guardar relaciones con nada de su alrededor, ya que se opone a ser comparada hasta con otras obras de arte². Es por lo tanto para Sartre, semejante ausencia de relación, la que define a los objetos *imaginarios*, los cuales, por no existir un mundo de la imaginación como totalidad estructurada, son objetos *irreales*. Entonces, cada uno de ellos parece llevar consigo su propio mundo que se reduce, a una simple aureola mágica, <<cada imaginario, en el sueño, lleva consigo una cualidad especial y constitutiva de su naturaleza, que es la atmósfera de mundo>>. Ahora bien, a su entender, esa circunstancia obstruye precisamente la trascendencia. La obra de arte se manifiesta y se muestra por sí misma, ahí, sin requerir absolutamente nada para existir que ella misma. Dado que se constituye como receptáculo que puede contener todo tipo de obras, precisamente por eso, ello posibilita su apertura y libertad.

La trascendencia propia de la existencia nos dice Rius, consciente —según Sartre— nace de la actividad totalizadora que es la conciencia de sí. Ésta, aprehende los objetos yendo más allá de los mismos hacia la totalidad de sentido, lo cual implica destotalizar nuevamente dicha totalidad —trascendiéndola a su vez— así que aquella aprehensión tiene lugar³. De ahí que la conciencia, siendo ella misma una <<totalidad destotalizada>>, practique en el mundo una incesante totalización destotalizadora. Es con esta certeza, como basta para negar la totalidad histórica (luego, el absoluto) y asignar al solitario, la obligación de realizar en cada uno de sus actos la íntegra humanidad, tal cual lo plantea *El existencialismo es un humanismo*. De modo que el individuo no realiza la universalidad⁴ —psicológica, sociológica o histórica— sin trascenderla. Asume una integración de la humanidad en los actos en sí, sin adscripciones a una totalidad histórica, de modo que cada acto tiene sentido desde sí, incorporándose en cada uno de ellos la humanidad entera, así, se produce un trascender en el acto.

Ávila-Vásquez en *De la metafísica de la música a la música en tiempos posmetafísicos*, indica que para Schopenhauer, la música no es otra cosa que, <<una objetivación e imagen de la voluntad tan inmediata como lo es el mundo mismo. Sin ser la copia de las ideas, sino la copia de la voluntad misma>>⁵. La música, genera un efecto más contundente que el de las demás

artes, pues mientras estas últimas <<hablan de las sombras, [la música habla] del ser>>⁶, que no es otra cosa que la voluntad o, lo que es exactamente lo mismo, el indómito anhelo de vivir. Es en la música como en las demás artes para Schopenhauer, donde los conceptos, se tornan estériles. Donde la música no hace más que hacer patente, <<la alegría, la aflicción, el dolor, el espanto, el júbilo, la diversión y el sosiego mismos>>. En definitiva, <<la quintaesencia de la vida>>⁷. Constituyéndose la música con una entidad propia, concordando con la voluntad y el ser. De modo que todo intento de constituir la a partir de conceptos resulta enteramente inútil. Haciendo patente lo que acontece a través de ella, así, sin poder ser definida más que respecto a lo que se produce y propicia.

Sin el sufrimiento, nos dice Ávila-Vásquez, la música no es otra cosa que la manifestación misma del mundo, el cifrado gemido del guerrero, mas, un gemido como el de Laoconte y sus hijos, que hace patente <<todos los impulsos de nuestro ser más íntimo, pero separados de su realidad y lejos de su tormento>>. Así, para Schopenhauer, la música <<que es una copia de la voluntad misma, representa lo metafísico de todo lo físico, la cosa en sí de todo fenómeno. Pudiendo llamar al mundo, música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo>>⁸. Música como manifestación misma del mundo, como los impulsos de nuestro ser más íntimo, parece ser ese dolor que acontece en las entrañas y se circunscribe de una entidad, cuyo gemido va más allá del gemido de Laoconte y traspasa más allá de ese dolor, constituyéndose en un rugido del alma.

La música dodecafónica, lejos de idealismos o abstracción alguna, se materializa en una sonoridad directa, que emerge sin ningún tipo de filtros ni mediación, por lo que ese mismo hecho directo, es todo un acontecimiento en cuanto a que traspasa y va más allá de cualquier intento subjetivo. Aconteciendo abierta, libre y directamente. Permitiendo dicha transparencia que la música acceda a la parte más orgánica del ser humano a través de las disonancias, reverberando y haciendo que emerja y fluya esa parte más replegada, encauzándose por sí misma a través de ese hilo conductor que es el silencio y la necesidad interior.

Notas

1 Rius (2007), p. 100.

2 *Ibid*, p. 100.

3 *Ibid*, p. 100.

4 *Ibid*, p. 100.

5 Ávila-Vásquez (2015), p. 22.

6 *Ibid*, p. 23.

7 *Ibid*, p. 24.

8 *Ibid*, p. 24

21.3 La experiencia estética

Rius en *Adorno y Sartre, la estética del compromiso*, nos dice que existe ese individuo capaz de experimentar correctamente el arte actual, desbancado ya el criterio de la armonía del todo, resultando ahora decisiva la sensibilidad hacia el *detalle*¹. Sin seguirse de ello, que quepa cederse la experiencia estética a la libertad subjetiva. Ha pasado el momento histórico, en que la forma musical se correspondía con la temporalidad psíquica, <<antes era en los intervalos donde se decidía inequívocamente todo el sentido musical, el aún no, el ahora y el después; lo prometido, lo cumplido y lo desatendido>>. Apreciando Adorno en *El tiempo recobrado* de Proust un buen modelo de la <<experiencia metafísica>>, esto es, de la utopía (en negativo) que la obra de arte promete, de manera que, el único individuo que puede trascender la falsedad del sistema omnicomprendedor y omnipotente es la propia obra. <<El instante en que el telón se alza, es la expectativa de la *apparition*>>. Una totalidad destotalizada lo es –según Adorno– la propia obra, que precisa de la mediación subjetiva para aparecer ante alguien, pero que prosigue su totalización destotalizadora sin aguardar la sanción de las conciencias, más allá de ellas, <<la música consume las imágenes, lo que es interior habla por sí mismo>>². La propia obra de arte se constituye por sí misma sin anteponer ninguna adjetivación, sino dejando que se apropie de su propia naturaleza, a partir de ese momento íntegro que constituye su manifestación como tal. La obra de arte se muestra desde su acontecer, hablando por sí y desde sí.

Se da el caso para Schopenhauer de que <<en algunos hombres particulares, el conocimiento es capaz de substraerse a esa servidumbre, arrojar su yugo y, libre de todos los fines del querer, subsistir por sí mismo como un claro espejo del mundo, de ahí nace el arte>>³. Un conocimiento a través del arte, que queda contrapuesto tanto al conocimiento cotidiano como al conocimiento científico en dos aspectos fundamentales, el objeto y el sujeto del conocimiento. En cuanto al objeto, el arte ya no atiende ni a las cosas particulares ni a los conceptos, sino que vuelca su mirada sobre las *Ideas*⁴, de modo que la subjetividad que nace con el arte es aquella, en la cual se ha logrado acallar la voz todopoderosa de la voluntad⁵. López Sáenz en *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, nos dice que una experiencia estética para Schopenhauer, consistente en la superación de la individualidad por el conocimiento intuitivo de las Ideas⁶. Un conocimiento que subsiste por sí mismo como claro espejo del mundo, volcando la mirada hacia las ideas. En un preservar ese conocimiento, relacionado con el mundo, pero, sin embargo, ausente de él en cuanto a que no se substraer a su yugo, libre de todos los fines del querer. Aludiendo a una superación de la individualidad, mientras que dicha superación correspondería con una asumirla plenamente en todo cuanto aconteciera, en lugar de un subsumir.

Pérez en *Lo bello y la unidad del sujeto*, indica que es en la *Teoría estética* de Adorno, donde manifiesta que la estética ha de pensar el arte como tal –y esta es la exigencia de la que nace la obra– al suponer que ha de hacerse cargo del carácter irreductible del momento del objeto. Cuya posición a este respecto queda perfectamente recogida en la reclamación de <<libertad para el objeto>>. De modo, que la obra de arte tiene entidad por sí misma⁷, su ser (estético) no deriva meramente de su adecuación a ninguna forma de subjetividad, precisamente porque trasciende al sujeto, y en este trascenderlo gana su <<objetividad>>. Manifestando Adorno, un respeto por la estética hegeliana, al provenir esta del reconocimiento de la objetividad estética⁸, que también Hegel parece haber llevado a cabo. Priorizando ese carácter irreductible del momento del objeto, de manera que la obra de arte tiene entidad por sí misma, sin trascender al sujeto, a través de su objetividad. Es el objeto en cuanto tal, el que es captado desde su

objetividad estética, captándolo desde lo que acontece sin subjetivismos ni mediaciones, a partir de la transparencia del objeto.

Notas

1 Rius (2007), p. 101.

2 *Ibid*, p. 101.

3 Schopenhauer (1983), p. 100.

4 *Ibid*, p. 100.

5 *Ibid*, p. 100.

6 López Sáenz (2019), p. 100.

7 Pérez (2010), p. 346.

8 *Ibid*, p. 346.

22. La espiritualidad en el arte

22.1 Arte y conflicto trágico

González García en *Filosofía y dolor*, nos dice que el arte, y con él el espíritu del que es manifestación en la forma de la sensibilidad y del sentimiento, reclama el momento necesario de la conciliación¹ y de la resolución del conflicto trágico. Si la obra de arte es manifestación de la verdad del espíritu², el arte es la realidad <<generada y regenerada por el espíritu>>, en la que la naturaleza y lo sensible no están contra el espíritu como un algo extraño, sino que constituyen el producto de su infinita actividad, son en él como algo <<puesto>>, y precisamente como aquello que es por él mismo <<generado>>³. Una reconciliación de la obra de arte entre la naturaleza y lo sensible, como manifestación de la verdad del espíritu, sin concebirlo como algo extraño ni puesto. En cualquier caso, sigue mostrándose un arte lejano de sí mismo y extraño respecto a su vínculo con el mundo, de manera que es a partir de la idea como parece encajar.

González García nos habla de que la realidad aparece atravesada por un proceso de <<purificación>> que, en la creación artística, <<echa a un lado>> todo aquello que es solamente accidental y exterior⁴. De modo que la apariencia purificada, se convierte en espejo del interior y visión del alma, la cual, redimida <<por las necesidades de la existencia natural>> y por el peso de la realidad con su fatigoso bagaje de luchas y de dolores, expresa el libre acuerdo de la subjetividad individual con lo universal y lo sustancial⁵. Echando de lado todo aquello accidental y exterior, llevando a cabo una purificación en la creación artística. Por lo que dicha supuesta purificación lo que hace es generar un mayor subjetivismo e ideación.

Nos dice González García, en el reino del arte <<se escucha el sonido [...] de la beatitud>> que empapa de sí cada forma, cada figura, infundiéndolas <<el trozo de la serenidad y de la calma>> en el que la vida ahora se ha transfigurado⁶. Siendo a través del arte como el hombre se apropia de este dolor, se apropia de su misma finitud⁷ y descubre en la profundidad de la dimensión interior la autenticidad de la propia esencia, la riqueza del propio corazón y ánimo. Tratándose

de un diálogo de la interioridad con la interioridad misma⁸. En definitiva, lo que prevalece en el arte es la serenidad y la calma, que circunscribe todo el proceso, dado que dicha calma proviene de una visión ecuaníme de uno mismo y de cuanto acontece, captando la naturaleza armónica y equilibradamente desde su acontecer, a partir de la escucha y receptividad, dejando que todo fluya desde sí.

Notas

1 González García (2010), p. 224.

2 *Ibid*, p. 224.

3 *Ibid*, p. 225.

4 *Ibid*, p. 226.

5 *Ibid*, p. 226.

6 *Ibid*, p. 226.

7 *Ibid*, p. 228.

8 *Ibid*, p. 228.

22.2 Función dramática de la música

Adorno considera que el drama, desempeña un papel importante como episodio o <<elemento retardador>>. Las interrupciones no consisten en algo externo al drama, sino que, a través de la integración de lo aparentemente casual y de lo que no está directamente relacionado con la acción principal, profundizan en la antinomia de lo real y lo aparente¹, cuyo desarrollo constituye la auténtica esencia del drama. Al igual que la obra dramática, presenta a las personas y a los sucesos de una forma inmediata, viva, sin necesidad de introducir ninguna <<exposición>> entre el acontecer y el espectador. De ahí la exigencia de <<intensidad>> en el film, que se manifiesta como emoción, tensión y conflicto². Es la manifestación de la forma inmediata el eje básico, a partir del cual captamos la vivencia sin necesidad de introducir nada entre lo que acontece y el espectador. En una reciprocidad inmediata en la instantaneidad, enriqueciéndose constantemente desde dicha vivencia, abierta, transparente y porosa.

La vida narrada, para Adorno solamente puede adquirir dramatismo a través de la sensación en la que lo cotidiano, que es el punto de partida, explota en cierta forma y deje entrever, en términos de verdad artística, las tensiones ocultas por la imagen de lo cotidiano normal³. La ampliación de las posibilidades de expresión, no se limita en forma alguna al ámbito del miedo y de la catástrofe, sino que también se abren nuevos horizontes en la dirección opuesta de la mayor ternura, el dolor desgarrado, la espera vacía y también la fuerza indomable⁴. Consideración de lo cotidiano como punto de partida en el que acontece todo tipo de eventos como tensiones ocultas que emergen, desde una abertura a lo que fluye desde la vitalidad del instante.

Si la música clásica mantiene siempre una cierta medida en su expresión de la tristeza, del dolor y del miedo, el nuevo estilo tiende, según Adorno por el contrario, a lo desmesurado⁵. La tristeza se puede convertir en horripilante desesperación, la calma en helada rigidez o el miedo en pánico. La nueva música puede expresar la inexpresividad⁶, la calma, la indiferencia y la apatía en una forma que resulta imposible a la música tradicional. De modo que el principio técnico del brusco cambio de imagen desarrollado por el film, concuerda perfectamente, debido a su agilidad con el nuevo lenguaje musical⁷. La nueva música puede expresar la inexpresividad, asumiendo todos los aconteceres humanos sin restringirlos, como la calma, la indiferencia o la apatía, todo es una ocasión para manifestar el acontecer sin restricciones ni filtros, dejándolo emerger y encauzarse desde sí mismo. Asumiendo el proceso expresivo de todo tipo de eventos.

La instantaneidad y la captación del momento en toda su plenitud se manifiesta en la música dodecafónica, donde la receptividad del sonido directamente sin interferencias ni filtros, se produce inmediatamente. Dicha inmediatez generada por la sonoridad implica la parte más orgánica del sujeto, reverberando a través de las disonancias, de manera que las tensiones implicadas en dichas disonancias, encauzan esa organicidad a partir del silencio y la necesidad interna.

Notas

1 Adorno (2005), p. 47.

2 *Ibid*, p. 48.

3 *Ibid*, p. 55.

4 *Ibid*, p. 56.

5 *Ibid*, p. 59.

6 *Ibid*, p. 59.

7 *Ibid*, p. 60.

22.3 Poética musical

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos dice que Schönberg eligió unos poemas del poeta belga Albert Giraud, como punto de partida para la composición de su obra *Pierrot Lunaire*. La octava pieza del *Pierrot Lunaire*, es un claro ejemplo de expresionismo musical y simbolismo literario, sombrías, negras, gigantescas.

Se trata de una visión lúgubre de la noche llena de imágenes simbólicas (la noche como una gigantesca mariposa que mata el resplandor del sol, el crepúsculo como un libro mágico que se cierra sobre el horizonte silencioso...). Imágenes que son trasladadas a la música de muy diversos modos, cuya elección de los instrumentos (todos ellos graves, de timbre oscuro) o la representación directa de ciertas imágenes poéticas (ej., la expresión <<de lo profundo de olvidados abismos se levanta un perfume>>, provoca todo un despliegue de intervalos ascendentes de séptima, y, por el contrario, la imagen del <<vuelo pesado>> de las mariposas que <<se hunden como terrores invisibles>> alcanza su equivalente musical con un gran descenso

cromático hacia la región más grave de todos los instrumentos). Sorprende la economía de medios con los que trabaja Schönberg¹. En realidad, Schönberg lleva a cabo un cúmulo de imágenes que son trasladadas a la música desde una representación directa, así, dichas imágenes adquieren una entidad poética con una gran vitalidad, lo que propicia su musicalidad. Llevando a cabo la utilización de cromatismos, para llevar a cabo un descenso cromático a las regiones más graves del instrumento. Con todo ello, configura unas imágenes con una textura vital y profunda cuyo paralelismo y traducción al lenguaje musical es propiciado por dicha vitalidad y frescura. Partiendo por lo tanto de una base inicial, pero con una gran riqueza expresiva que le confiere fuerza y textura.

En realidad, todo el material musical se basa en una única célula (3a M / 3a m, presentada al inicio por el piano y a continuación por el violoncello y clarinete) de la que derivan otras dos (segunda menor como intervalo resultante, de la diferencia de semitono generada por la 3a M-m y séptima disminuida como inversión de la tercera menor):



Vemos, cómo los tres primeros compases, que actúan a modo de introducción, no son más que la sucesión canónica de la célula base:



El partido que Schönberg obtiene de esta célula resulta, absolutamente sorprendente. Observamos, como último ejemplo, el octavo compás del clarinete, que no es sino la repetición ordenada (seis veces consecutivas y a dos niveles) de la célula original:



Tratar de buscar referencias tonales en esta pieza sería, a todas luces, inútil. No solo hay una total ausencia de relaciones tonales, sino que, incluso, el tratamiento vocal evita también cualquier relación estética, con las técnicas belcantistas de la tradición.

22.4 La espiritualidad en el arte

Bastida en *El lugar de la música en la filosofía del siglo XX*, considera que la obra de arte exige, una mediación subjetiva en su constitución objetiva, ya que la obra no se puede separar de la expresión de un sujeto. En esto consiste la espiritualidad del arte, dado que Adorno considera que la participación subjetiva en el arte forma parte de su objetividad. Puesto que en el arte es indispensable que se produzca lo que él llama el momento mimético², que se obtiene mediante lo idiosincrásico de los sujetos individuales. Así, afirma que «toda idiosincrasia vive, en virtud de su momento mimético preindividual, de fuerzas colectivas inconscientes de sí mismas». Obra de arte que está vinculada al objeto, de manera que hay una participación del sujeto en aras a clarificar y objetivar el objeto. De manera que se constituye una influencia respecto a dicha objetividad, por lo que no hay una subjetivización ni mediación por parte del sujeto. Hay una prevalencia del objeto artístico. Constituyéndose el momento mimético preindividual, de fuerzas inconscientes de sí mismas. Así, por lo tanto, dicha precomprensión individual propicia y favorece la captación nítida del objeto estético, sin incorporar ninguna mediación o filtro.

Nuria González en *Complejo atonal*, considera que en la música de Schönberg atonal, se reconoce «un cambio de función de la expresión musical», «ya no se fingen pasiones, sino que en medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, shocks, traumas»³. La naturaleza de la visión de Schönberg, considera el proceder creativo del artista, de manera que, por una parte los ojos abiertos representan la entrega a las emociones, a esa parte inconsciente e irracional a la que no teme⁴, pero la visión, por otro lado, permite entregarse a eso visto y cerrar los ojos, «ya no soy de aquí». El proceso proyecta un movimiento centrífugo de entusiasta entrega a la realidad cambiante, múltiple y contradictoria. Por otro lado, busca concentrarse en el repliegue centrífugo, un abrir los ojos a la estampida incontrolable de emociones, para cerrarlos después y entregarse al reconocimiento interno del «movimiento del mundo»⁵. En medio de la música se producen emociones corpóreas inconscientes, shocks y traumas, vivenciando lo que está aconteciendo directamente sin filtros ni mediaciones. En una entrega a la realidad cambiante, múltiple y contradictoria. Asumiendo por parte de la música dicho acontecer fragmentario, sin diluirlo, asumiéndolo abiertamente y dejando que su proceso se lleve a cabo desde una escucha.

Esta clara determinación del sujeto a través de su mirada, nos dice Nuria González, comporta, al tiempo una cualidad crítico-reflexiva, dado que los ojos reafirman a un yo que no se abisma en el devenir fluyente del mundo fenoménico. En cuyos momentos de autorreflexión, los ojos imponen una distancia crítico-consciente frente a la aparente inmediatez de la expresión⁶, asumiendo lo que resulta instancia insalvable entre la representación del yo y el mundo. De modo que el reconocimiento de la diferencia insuperable ante lo otro, señala el camino hacia el progresivo alejamiento de lo exterior. De ahí, la segunda parte del aforismo, el artista también es aquel que <<cierra los ojos>>, unos ojos que se abren hacia fuera para luego tornarse hacia dentro⁷. Un yo que no se abisma en el devenir fluyente del mundo fenoménico, asumiendo la distancia insalvable entre la representación del yo y el mundo, a través de la inmediatez de la expresión. Una expresión que rompe todo tipo de barreras, dado que se produce en el instante, aconteciendo en la actividad artística, una coimplicación y reciprocidad del sujeto-objeto, sin una prevalencia de uno sobre el otro.

Díaz de la Fuente en *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*, nos dice que en la respuesta a la carta de Kandinsky, Schönberg le responde en los siguientes términos. Estoy seguro de que coincidimos en lo fundamental. En lo que usted, llama lo <<ilógico>> y yo denomino la <<eliminación de la voluntad consciente en el arte>>, el arte pertenece al inconsciente⁸. ¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente!, ¡reconocer y expresar la visión percibida! ¡Esa es mi creencia! Tampoco puedo creer que la pintura tenga que ser necesariamente objetual. Más bien aseguraría lo contrario. No pongo objeción si es la fantasía la que nos inspira lo objetual. Se deberá a que nuestros ojos solo perciben objetos. ¡Esa es la ventaja que tiene el oído! Pero cuando el artista llega al punto de desear expresar en los ritmos y valores del sonido únicamente procesos e imágenes internos⁹, entonces el <<objeto de la pintura>> ya no servirá solamente para la reproducción de lo percibido por la vista (Carta de Kandinsky a Schoenberg, 18-1-1911). El arte pertenece al inconsciente, produciéndose una necesidad orgánica de expresarse, en un manifestarte directamente, de modo que, al expresarte, emerge la parte orgánica y primitiva del ser humano. Captando los procesos internos que se están llevando a cabo.

Díaz de la Fuente considera una impresión directa de la naturaleza exterior es, lo que llamo Impresión. Una expresión en gran parte inconsciente, espontánea, de carácter interno y de naturaleza no material (es decir, espiritual), es lo que llamo Improvisación, y una expresión del sentimiento interior, formada lentamente, realizada durante mucho tiempo y casi con pedantería, es lo que llamo Composición¹⁰. La impresión directa, como inconsciente, espontánea de carácter interno, de manera que toda impresión directa, permite que acontezca el objeto a través de la transparencia del sujeto, así, ante la impresión directa se produce un evento inevitablemente espontáneo dado que acontece en la instantaneidad.

Notas

1 Díaz de la Fuente (2005), p. 67-68-69.

2 Bastida (2017), p. 308.

3 González González (2009), p. 100.

4 *Ibid*, p. 135.

5 *Ibid*, p. 135.

6 *Ibid*, p. 135.

7 *Ibid*, p. 135.

8 Díaz de la Fuente (2005), p. 60-61.

9 *Ibid*, p. 60-61.

10 *Ibid*, p. 73.

23. El vacío en el arte

23.1 Lo sublime. Imagen de la existencia

La naturaleza, liberada de la conexión entre naturalidad y subjetividad, equivaldría en Adorno al retorno a la naturaleza como imagen de la existencia, como lo sublime¹, desde ese despojarse de toda mediatización y reencontrarse con la existencia desnuda. Un ascenso de lo sublime, como la necesidad que tiene el arte de no esquivar las contradicciones fundamentales, venciénolas en sí mismas y cuya reconciliación es resultado de que ese conflicto encuentre un lenguaje. Conflicto, que ha constituido el núcleo del arte, en cuya tensión se ha gestado la reconciliación, a través de su dolor en forma de silencios y angustias². Retorno a la naturaleza despojándose de toda mediación en una existencia desnuda, sin esquivar las contradicciones. De modo que captamos la existencia desnuda tal cual es, sin ningún tipo de subjetivismo ni abstracción, asumiendo los silencios y las angustias. Captando la naturaleza de forma nítida sin una preeminencia del sujeto ni del objeto.

Lo sublime se torna latente, nos dice Adorno, en un arte que llega hasta el contenido de verdad, en el que las contradicciones se dan con todos sus filos³. Nada se oculta, todo emerge y aparece a partir de sus filos y desencuentros, cuyas contradicciones se muestran sin pudor. Un arte más avanzado, que encuentra en la comedia ese algo trágico, donde lo sublime y el juego convergen, en una naturaleza huidiza, en cuyo juego alterna lo sublime y lo trágico, a partir de un constante encuentro y desencuentro⁴. Se termina de conciliar el arte, asumiendo las contradicciones en donde nada se oculta y aparece en todos sus filos a partir de una naturaleza huidiza. Descubriendo una naturaleza como emerge y acontece desde todos sus puntos de vista, sin replegarnos ni ausentarnos.

Sentimiento de lo sublime, que para Adorno no se refiere inmediatamente a lo que aparece <<las altas montañas nos dicen algo, como imágenes de un espacio liberado de ataduras y estrecheces>>⁵. Sino que la naturaleza se muestra diáfana, a través de unos ojos capaces de contemplar su desnudez y sencillez, en cuyo espejo se refleja lo sublime. Una naturaleza que se muestra tal cual es, sin mediaciones ni filtros, permitiendo que acontezca desde la escucha y la receptividad.

Una música dodecafónica que se despoja de toda mediación, captando una existencia desnuda sin esquivar las contradicciones y cuyos conflictos constituyen el núcleo de sus sonidos a través de la reconciliación entre los silencios y la angustia. Aconteciendo las contradicciones

en todos sus fillos y desencuentros, sin ocultar nada, asumiendo una naturaleza huidiza, a través de las disonancias, contemplando su desnudez y sencillez en unas contradicciones que remiten a la necesidad interior y al silencio.

Las composiciones corales de Mozart y Beethoven, son para Kandinsky obras emparentadas con la arquitectura sublime de las catedrales góticas. Su clave y su base espiritual son el equilibrio y la distribución armónica de las diversas partes, en un equilibrio dinámico a partir del constante desequilibrio⁶. Lo sublime concebido para Kandinsky como un equilibrio dinámico a partir del constante desequilibrio, asumiendo y aceptando la transitoriedad de la naturaleza que se muestra en un constante fluir a cada instante, recobrando la armonía a partir de asumir su desequilibrio que la enraíza a lo que está aconteciendo constantemente.

23.2 Imperfección del mundo. Ausencia, a realizar

El mundo se devela como infestado por ausencias de-realizar, que lo indican y determinan⁷. En Sartre, la ausencia como lo faltante identifica lo que falta tanto como lo que le completa, así lo imperfecto adquiere un carácter de completitud⁷. Lo imperfecto adquiere un carácter de completitud, por lo que la idea estática de perfección adquiere una nueva dimensión al aceptar y asumir lo incompleto como perfecto, constituyendo ausencias a realizar.

Implícitamente aprehendido en las cosas, como ausencia para Sartre a través de la imperfección del mundo. Siendo la naturaleza de las cosas su ausencia manifestada a través de su imperfección, que nos recuerda con ello el agujero de nada del que provienen⁸. Una ausencia que recobra su auténtico sentido, en el que la nada es asumida como su origen.

El ser, concebido como pura indeterminación y vacío, nos dice Sartre, Hegel le introduce la negación que encontrará al hacerle pasar al no-ser⁹, siendo precisamente esa indeterminación y vacío de ser, lo que permite su determinación. Negación que se manifiesta en el no-ser, como indeterminación generadora de negatividades a raíz de su vacío, una vacuidad origen del no-ser y la negación. Indeterminación y vacío del ser que propicia su determinación y manifestación, a través de la generación de negatividades que nos remite constantemente a su origen, es decir, el vacío.

23.3 Vacío de la conciencia.

Conciencia como pura apariencia, cuya existencia está en relación directa con su aparición. Apariencia que es un vacío total¹⁰, cuyo vacío permite a Sartre reencontrar las formas desde su vacuidad, confiriéndoles su auténtica forma directamente, sin filtros ni mediaciones. Una conciencia preontológica cuya característica fundamental es la transparencia sin un ego que la mediatice, de modo que cualquier conciencia no es sino pura apariencia. De modo que solo es posible la constitución de formas desde la vacuidad, a través de la conciencia preontológica, adquiriendo una auténtica forma directamente sin filtros ni mediaciones.

Un motivo en la conciencia que solo puede surgir como aparición para Sartre, constituyéndose como ineficaz la pertenencia a la subjetividad. Dado que la conciencia no responde sino a la existencia sin mediación, cualquier interpretación del existente, genera una

distorsión¹¹. Toda conciencia al ser preontológica, su constitución desde un yo es mera aparición, generándose una subjetividad y abstracción que se constituye como mediación y filtro, distorsionando la conciencia, dado que su cualidad es la transparencia.

23.4 El vacío del arte

El vacío y lo <<indiferenciado>>, es el comienzo de la filosofía en Heidegger¹², dado que en el silencio y lo informado germina lo formado, cuya forma remite a su propio vacío. Es a partir del silencio y lo informado como se gesta lo formado a raíz de su indiferenciación que propicia y genera toda forma a partir de su vacío latente.

En Hegel, en el que lo negativo sale del vacío <<entre el yo y la sustancia, está lo negativo, como el vacío>>¹³, muestra su naturaleza a partir de lo que no es, como complementariedad a lo que es. Un vacío devenido como vaciedad de las cosas objetivas, como vaciedad en sí¹⁴. De modo que inicialmente el vacío se muestra como forma, que tras identificarlo y conformarlo aparece su naturaleza huidiza y vacua. Configurándose la esencia absoluta, en la autoconciencia como puro vacío de la persona¹⁵. Toda cosa objetiva se remite a su vacío, que muestra y constituye la forma en una naturaleza huidiza y vacua. A raíz de una esencia absoluta concebida como vacío de la persona. Un vacío que permite que toda forma se conforme a través de él a raíz de su transparencia.

Si el arte para Schönberg ha de tener algo en común con lo eterno, no ha de temer al vacío. Arte que nace del y en el vacío, se impregna de sí mismo y así adquiere una forma¹⁶. Un arte identificado con el vacío como origen, adquiriendo su identidad a raíz de dicho vacío, el cual es generador de cualquier forma a partir de la ausencia de forma.

Adorno reconoce el vacío de la conciencia individual, planteándose una exterioridad con la que podemos establecer contacto, mediante las pulsiones de miedo, odio o amor¹⁷. Miedos, que son la puerta que nos conducen al vacío de la conciencia. La conciencia individual no puede ser más que vacío, de manera que establecemos contacto orgánico directo con las pulsiones, miedos, odio o amor, sin trabas ni mediaciones como puerta que nos lleva a un vacío de la conciencia de la que procedemos.

La música dodecafónica se constituye a partir del vacío a través del silencio de su sonoridad, asumiendo su naturaleza huidiza y vacua, que se constituye en diferentes formas procedentes de su vacío, entrando en contacto con esa organicidad por medio de las disonancias que desde sus pulsiones, tensiones y miedos nos abren la puerta a su necesidad interior.

23.5 El ser transfenoménico. Plenitud de ser

El café, por sí mismo, <<sus parroquianos, sus mesas, sus butacas, sus vasos, su luz, su atmósfera fumosa y los ruidos de voces, de platillos entrechocándose que lo colman>>, es una plenitud de ser en Sartre, <<todas las intuiciones que puedo tener están plenas de esos olores, colores y sonidos>>¹⁸. Por sí mismo el café, constituye un todo generador de infinitud de detalles que se crean en cuanto que se constituye el café, más allá de cualquier interpretación por nuestra parte, un mundo autónomo y generador de vida que nos lleva y nos saca más allá de

nosotros mismo. Contemplándonos en perspectiva junto a todo lo que acontece, sin mayor protagonismo que formar parte de ese todo que se articula.

Notas

1 Adorno (1986), p. 259.

2 *Ibid*, p. 260.

3 *Ibid*, p. 260.

4 *Ibid*, p. 261.

5 *Ibid*, p. 261.

6 Kandinsky (2018), p. 132.

7 Sartre (1981), p. 265.

8 *Ibid*, p. 260.

9 *Ibid*, p. 55.

10 *Ibid*, p. 24-25.

11 *Ibid*, p. 77.

12 Heidegger (2005), p. 121.

13 Hegel (1985), p. 36.

14 *Ibid*, p. 90.

15 *Ibid*, p. 284.

16 Schönberg, p. 146.

17 Adorno (2017), p. 78.

18 Sartre (1981), p. 48.

24. Lenguaje de la diferencia

24.1 Lo heterogéneo

Nuria González nos dice que quien desea abarcar la totalidad ha de abrazar lo cercenado, dispar y heterogéneo¹, dado que el lenguaje de la diferencia hizo de la oposición y la lucha herramientas para la síntesis. Tan solo es posible captar y asimilar la totalidad a partir de lo más cercano y vinculante, es decir, aquello que está en una relación directa con la naturaleza huidiza y transitoria como lo es y se constituye la diferencia, la oposición, la lucha, la quiebra o lo fragmentado.

24.2 Shocks. Expresión pura y sin disfraz

Nuria González en *Complejo atonal*, nos habla de que el acercamiento al objeto supone agitación, de manera que la música expresionista nos sitúa ante <<shocks>> emocionales <<movida por la expresión pura y sin disfraz, irritándose hostilmente contra todo lo que pueda lesionar esa pureza, contra todo intento de congraciarse con el oyente>>². Una naturaleza que irrumpe en la música y lo hace como verdadera expresión primera, como presentimiento. De modo que en <<el registro sismográfico de shocks traumáticos>>, el lenguaje se pliega a los estremecimientos del cuerpo³, de una mujer que aterrada busca a su amante en la oscuridad de la noche. Música que nos sitúa en el shock, en una escucha de la naturaleza tal cual es, captando los estremecimientos del cuerpo a partir de una expresión pura y sin disfraz, dejando que la naturaleza irrumpa en la música tal cual acontece. Asumiendo los estremecimientos del cuerpo.

Rius en *Adorno y Sartre: La estética del compromiso* nos dice que, en virtud, del lugar privilegiado que Adorno concede a la música entre las artes, el mejor ejemplo es ofrecido por Schönberg, <<entre los shocks que esta música reparte, resulta esencial aquella en la que la música deniega al oyente el ser incluido, el ser abrazado espacialmente, siendo una música que suena como un golpe>>⁴. Una música directa en la que el protagonismo del Shock es lo prioritario, propiciando una música que suena como un golpe.

Bidon-Chanal en *Música negativa: Beethoven precursor de Schönberg*, nos habla de el tema y el desarrollo, las funciones armónicas, las líneas melódicas y en general todos los parámetros de la música de Schönberg, son dados en su puro contraste. Los shocks representan, desde el análisis de Adorno, registros del sufrimiento real. Una vez más, la fragmentación al interior de la forma se corresponde pues, con la desintegración presente en la realidad objetiva. El dolor reconocido en el caos de la forma refleja, la angustia del solitario que percibe como caótico al mundo en que se encuentra, en tanto que ve a la ley del intercambio reproducirse aplastantemente por sobre él⁵. La música de Schönberg se constituye como puro contraste, en el que los shocks son el registro del sufrimiento real, a raíz de la fragmentación y la desintegración de la realidad objetiva. A través del dolor que es reconocido en el caos de la forma, reflejando la angustia.

Notas

1 González González (2009), p. 119.

2 Ibid, p. 2

3 Ibid, p. 119. 3

4 Rius (2007), p. 92. 4

5 Bidon-Chanal (2015), p. 7. 5

25. Metafísica de lo bello

25.1 La belleza en su totalidad

Rodríguez en *El mundo como arte: Una reflexión en torno a la estética*, nos dice que la belleza de un objeto es para Schopenhauer, <<la condición que tiene de propiciar el conocimiento de su idea¹>>. Arte, que no consiste tan solo, en ser un *simple medio de expresión de la Idea*, lo esencialmente artístico es *que las Ideas se manifiesten en la materia sensible*². De modo que la única actividad que logra manifestar la Idea es la actividad artística³. La actividad artística como el garante de la idea, mostrándose dicha idea a partir de la materia sensible, de manera que tan solo acontece lo sensible en la actividad artística.

Una belleza nos dice Bloch en *Principio esperanza* que es la vida tal como debe ser en su totalidad⁴, hasta que tenga que ser. Sin llevar a nada, tan solo un sentir bellamente⁵. De tal manera, que, al quedar en el interior, no encuentra camino hacia fuera, sin ser comunicado. Así, no es posible la contemplación de la vida sino desde la perspectiva de la totalidad.

Pérez en *Lo bello y la unidad del sujeto*, nos dice que es la teoría de lo bello de Hegel, la que consume el proceso ilustrado, en un imparable progreso del dominio de ese sujeto racional, que ha acabado por encerrar la estética en el espacio de lo meramente subjetivo. Despojándola en consecuencia, de todo poder respecto a lo real⁶. Concibiendo Adorno la relación entre lo bello y lo feo como una relación propiamente dialéctica⁷, lo cual supone para él que ambos términos pueden ser derivados o generados a partir de su otro, sin que ninguno de ellos pueda ocupar el lugar originario. Una estética que tiene que ver con la apertura y libertad, es concebida a un nivel subjetivo

González García en *Filosofía y dolor* comenta que el propósito de la reflexión sobre el arte, en el reconocimiento de la capacidad liberadora de este último, capaz de transformar el dolor en alegría, el sufrimiento en goce, lo negativo de la muerte en el encanto de la belleza⁸. Una creación de lo bello, en el que el arte rompe el silencio del sufrimiento individual, lo traduce en la universalidad del lenguaje estético y lo transforma en algo visible y comunicable, instituyendo una propia realidad y una propia dimensión autónoma⁹. Arte capaz de transformar el dolor en alegría, el sufrimiento en goce o lo negativo en belleza. En realidad, se trata de captar la vida tal cual es, en la que el dolor forma parte ineludible de la misma, así como el sufrimiento y lo negativo, sin tener que ver en ello nada que no sea connatural a la vida.

Para Schopenhauer una cosa es bella cuando es objeto de nuestra contemplación estética, lo cual implica, por un lado, que su vista nos hace objetivos, es decir, que al contemplarla nos olvidamos de nosotros mismos¹⁰ en cuanto individuos y solo somos sujetos sin voluntad del conocimiento, y por otra parte, que en el sujeto no vemos la cosa aislada, sino su Idea, lo cual solo puede suceder en cuanto nuestra consideración del objeto no está sometida al principio de razón, no busca sus relaciones con cualquier otro objeto fuera de él, sino que se fija en el objeto mismo. De tal forma que el conocimiento de lo bello supone siempre un conocimiento puro¹¹, y la Idea conocida como objeto, como cosas siempre inseparables. Siendo lo bello artístico superior a lo natural para Hegel, dado que es un producto del espíritu¹². Habiendo de tenerse para Schopenhauer una comprensión global de la metafísica de lo bello¹³. La belleza es objeto de nuestra contemplación estética, de manera que nos olvidamos de nosotros mismos, tal olvido propicia la captación del objeto mismo sin mediaciones ni intermediarios, en este caso un sujeto que llevase a cabo una labor abstractiva o subjetiva.

Hölderlin en los *Poemas de la locura*, nos habla de ese transcurrir de los días.

No todos los días

No todos los días alcanzan la belleza

Para aquel que añora las alegrías

De los amigos que le amaron, de los hombres

Demorándose con afecto junto al adolescente¹⁴.

Hablándonos Hölderlin de la belleza. <<Por eso debiera todo conocer, empezar por el estudio de lo bello>>¹⁵.

Mann en *Doktor Faustus*, nos habla del encuentro de la grandeza y de la muerte. <<Del encuentro de la grandeza y de la muerte, añadía, nace una objetividad hasta cierto punto convencional, cuya soberana belleza supera a la del más desenfrenado subjetivismo, porque en ella lo exclusivamente personal, el dominio de una tradición llevada a su más alta cumbre, se supera a su vez y, en plena grandeza espiritual, accede a lo mítico y a lo colectivo>>¹⁶.

Lessing en *Laoconte*, nos muestra al artista, la belleza y el dolor. <<El artista aspiraba a representar el grado máximo de belleza, bajo unas condiciones determinadas que él había aceptado, una situación de dolor físico. Este dolor, con toda la violencia deformadora que comportaba, no era compatible con aquella belleza>>¹⁷. <<Hacedle gritar y veréis qué ocurre. Antes era una estatua que inspiraba compasión, porque expresaba a un tiempo belleza y dolor; ahora es una imagen fea y monstruosa que nos hace apartar la vista, porque la visión del dolor despierta en nosotros repugnancia, sin que la belleza del ser que sufre sea capaz de trocar esta repugnancia en un dulce sentimiento de compasión>>¹⁸. <<La verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística>>¹⁹.

Mann en *Muerte en Venecia*, nos habla de la belleza. <<La Belleza es, pues, el camino del hombre sensible hacia el espíritu, solo el camino, un simple medio, mi pequeño Fedro>>²⁰. <<Porque la Belleza, Fedro, tenlo muy presente, solo la Belleza es a la vez visible y divina, y por ello es también el camino del artista hacia el espíritu>>²¹. <<Nuestros esfuerzos tendrán en adelante como único objetivo la Belleza, es decir, la sencillez, la grandeza, un nuevo rigor, una segunda ingenuidad, y la forma>>²².

Camus en *La peste*, nos habla de la belleza de la tierra. <<En medio del calor y del silencio, para el corazón aterrorizado de nuestros conciudadanos todo tomaba una importancia cada vez más grande. Los colores del cielo y los olores de la tierra que marcan el paso de las estaciones eran, por primera vez, sensibles para todos>>²³.

Notas

1 Rodríguez (2011), p. 108.

2 *Ibid*, p. 110.

3 *Ibid*, p. 118.

4 Bloch (1979), p. 373.

- 5 *Ibid*, p. 373.
- 6 Pérez (2010), p. 348.
- 7 *Ibid*, p. 348.
- 8 González García (2010), p. 231.
- 9 *Ibid*, p. 231.
- 10 Schopenhauer (1983), p. 169.
- 11 *Ibid*, p. 171.
- 12 Hegel (1986), p. 12.
- 13 Schopenhauer (2011), p. 97.
- 14 Hölderlin (1985), p. 99.
- 15 Hölderlin (1983), p. 48-49.
- 16 Mann (2017), p. 75.
- 17 Lessing (1990), p. 19.
- 18 *Ibid*, p. 19.
- 19 *Ibid*, p. 22.
- 20 Mann (2017), p. 79.
- 21 *Ibid*, p. 117.
- 22 *Ibid*, p. 118.
- 23 Camus (2018), p. 132.

25.2 Metafísica de lo bello

Lo bello como un irrealizable en el mundo, Sartre lo ve realizado como un imaginario. Es a partir de la intuición como aprehendo un objeto imaginario, a través de una realización imaginaria de mí mismo como totalidad en sí y para-sí¹. Una naturaleza de lo bello que es escurridiza y frágil, tan solo realizable desde la totalidad de mí mismo, reencontrando esa totalidad a través de una realización imaginaria. Fragilidad de la belleza que la unifica con la transitoriedad y fugacidad de la naturaleza.

Nada es bello en sí, ni siquiera el sonido tampoco es feo, será lo uno o lo otro según quién y cómo lo trate². En Schönberg, la gestación de la forma no tiene una estructura determinada, adquiere una determinación a partir de los puntos de vista y comparativas, siempre a posteriori de la forma en sí. Lo bello se consolida desde sí mismo, adquiriendo su propia entidad, por lo que cualquier punto de vista, acontecerá a posteriori.

En Schönberg, la familiaridad con los acordes aparentemente <<no bellos>>, se gesta gradualmente, produciéndose sentimientos de belleza como con los acordes a los que ya se está

familiarizado³. La composición tiene en sí un ecosistema en el que cada elemento está relacionado con el resto, de modo que la belleza de los mismos está vinculada a la conexión y el modo de conectarse unos con otros. Los acordes en sí para Schönberg tienen su propia belleza, manejándolos igualmente, así, sin contraponerlos respecto a su belleza, tan solo la idoneidad de los mismos y sus caracteres. Sea cual fuere, cualquier acorde tiene su entidad.

25.3 La relatividad de la belleza

Las durezas armónicas que concurren en Bach y Schönberg, no son observadas como faltas contra la belleza, sino que son precisamente exigencias de la belleza⁴. Una necesidad que crea el camino, de manera que, si han de emplearse unos medios u otros, su idoneidad dependerá de las relaciones y equilibrios que generen, al margen de cualquier otro criterio.

Schönberg nos dice, <<mis intentos jamás se apoyan en juicios estéticos, siempre sujetos a cambios. Nunca hablo de lo bello ni de lo feo, trato de encontrar razones y causas>>⁵. Unas razones que están más allá de cualquier juicio estético y responden a sus condicionantes relacionados con la propia estructura interna de la composición.

Lo que hoy no se usa no por ello es feo, nos dice Schönberg, dado que puede usarse mañana y entonces será bello⁶. Lo que es bello, es bello en sí sin ningún condicionamiento de belleza, su consideración como bello, responde a parámetros estrictamente ajenos a su propia belleza. El artista no hace lo que los demás consideran bello, sino solo lo que le es necesario⁷. Necesidad interior que en Adorno configura los diferentes pasos del artista, entregándose a ellos a través de su interiorización. Toda su belleza es negarse a la apariencia de lo bello⁸. La belleza se manifiesta por sí misma a través de la necesidad interior, de manera que acontece por sí misma, fluyendo desde su propia inercia y sentido. Así, todo está supeditado a dicha necesidad interior.

25.4 La plenitud de la belleza. Lo feo

El arte no se agota en el concepto de lo bello, nos dice Adorno, para llegar a su plenitud necesita de lo feo como negación suya⁹. Plenitud del arte que no discrimina, nada le es indiferente y de nada se apropia, deja que todo crezca sin empujarlo y permite que cada cosa tenga su propia entidad al margen de cualquier otro criterio.

Tanto el arte para Adorno arcaico como el tradicional, desde los faunos y silenos del helenismo, abunda en representaciones de lo que se considera feo¹⁰. La entidad y carácter que tiene y atesora lo supuestamente feo, está relacionado con su propia identidad interna.

El peso de este elemento, nos dice Adorno, ha crecido tanto en el arte moderno, que se ha convertido en una cualidad nueva¹¹. La prevalencia de la fuerza expresiva respecto a cualquier otro criterio ha permitido, la emergencia de todo un mundo de realidades llenos de magia y misterio.

25.5 Lo feo. Dinámico y necesario

La categoría de lo feo es en Adorno absolutamente dinámica y necesaria, lo mismo que la de su opuesto, lo bello¹², dado que lo necesario no sabe de categorías, estas aparecen a posteriori. En Hegel, nos dice Adorno, la belleza reside no solo en un resultado equilibrado, sino también en la tensión misma que la hace madurar¹³. Es la tensión interna de la obra de arte para Kandinsky la que da entidad a cada uno de sus elementos, configurándose a partir de las conexiones que crea y sus relaciones antagónicas¹⁴. El carácter dinámico de la obra de arte, hace que tanto la supuesta belleza como lo feo, adquieran un carácter fluido que se relaciona con el equilibrio y lo armónico, configurándose lo bello y lo feo, en relación a dicho equilibrio. Un equilibrio en proceso y dinámico, por lo que se produce una tensión interna.

Una metafísica de lo bello que deja de lado lo feo, es decir, lo supuestamente no clásico. Sin embargo, Kandinsky considera que junto a esta metafísica hay otra superior que abarca el arte en toda su dimensión¹⁵. Un arte que es desde el principio completo, sin nada que rechazar cuyo único criterio es el de la coherencia interna. El arte es fundamentalmente completo, de manera que no es posible cercenarlo, así, tiende a una coherencia interna y necesidad interior, por cuanto todos los elementos que constituyen el arte se unifican en dicha dirección.

25.6 La necesidad interior. Lo bello

Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior, dice Kandinsky, lo que interiormente es bello¹⁶. La naturaleza entera se comporta a partir de criterios de necesidad, dado que nada hay en ella que no responda a dichos parámetros, todo cuanto emerge de ella posee una armonía inherente. Una naturaleza que sigue unos parámetros inherentes de necesidad interior, así, hay una cohesión interna que conlleva una belleza interior.

En *Hacia la alegría* de Bergman, la existencia es algo bello pese a presentarse bajo una envoltura trágica. Así, ante la realidad del absurdo, el individuo ha de encontrar en el sentimiento la fuerza que le niega la razón¹⁷. Bergman encuentra la belleza en esa desesperación y realidad absurda, generándose una lucha interna en el individuo que ha de enfrentarse a sus propios fantasmas.

De modo que solo se tiene en cuenta lo que resulta agradable, dice Schönberg, sin considerar digno lo restante, es decir, lo principal¹⁸. La naturaleza no discrimina, considera todo cuanto la constituye como motivo de un desarrollo interno, sin discriminar ni disociar a partir de criterios como lo agradable o desagradable, dichas consideraciones surgen desde el subjetivismo y la abstracción.

Notas

1 Sartre (1981), p. 260.

2 Schönberg (1974), p. 390.

3 *Ibid*, p. 390.

4 *Ibid*, p. 392.

5 *Ibid*, p. 393.

6 *Ibid*, p. 414.

7 *Ibid*, p. 493.

8 Adorno (2017), p. 119.

9 Adorno (1986), p. 67.

10 *Ibid*, p. 67.

11 *Ibid*, p. 67.

12 *Ibid*, p. 68.

13 *Ibid*, p. 67-68.

14 Kandinsky (2018), p. 14.

15 *Ibid*, p. 14.

16 *Ibid*, p. 126.

17 Bergman (2018), p. 69.

18 Schönberg (1974), p. XXIV.

26. La libertad

26.1 Libertad, adversidad y resistencia

Sartre considera que sin obstáculos no hay libertad¹, dado que la historia de una vida sea la que fuere, es la historia de un fracaso². Dado que la libertad crea los obstáculos que padecemos³, una libertad ha de implicar la existencia de entornos que cambiar y obstáculos de-franquear⁴. Los obstáculos son los que posibilitan la captación de la existencia plenamente, dado que nos hacen tomar contacto con ella a partir de la superación de los mismos.

La adversidad que las cosas me atestiguan está prefigurada por mi libertad⁵, advirtiéndolo Sartre, cuya libertad en general es una elección, que implica la previsión y aceptación de resistencias⁶, en una libertad, que no puede escapar a su propia existencia⁷. La existencia está ahí, aconteciendo por sí misma tal cual es, de modo que cualquier obstáculo forma parte de ella como constitutivo, en definitiva, se trata de la propia esencia de la naturaleza, pero que respecto a nosotros lo concebimos como un obstáculo.

26.2 La realidad humana y la libertad

Una realidad-humana que para Sartre se encuentra doquiera resistencias y obstáculos, que no ha creado ella. Obstáculos y resistencias que no tienen sentido, sino en y por la libre elección de lo que la realidad-humana es⁸. Puesto que lo dado no entra en la constitución de la libertad, ésta se interioriza como la negación interna de lo dado⁹. Los obstáculos y resistencias forman parte ineludible de la existencia, por cuanto su superación se constituye dentro de un proceso natural en la existencia. Una existencia que está en constante movimiento y evolución, por lo

que el ser humano para ser libre, ha de adaptarse y asumir dichos parámetro, con lo cual la libertad es asumir plenamente la naturaleza.

El hombre al estar condenado a ser libre, dice Sartre, lleva sobre sus hombros el peso íntegro del mundo¹⁰ en el que ser libre, es ser-libre-para-cambiar¹¹. De modo que el hombre toma conciencia de su libertad en la angustia, que es el modo de ser de la libertad¹². Siendo a través de la angustia, como nos asomamos a nuestro propio vértigo que nos coloca frente a la nada que somos. Un cambio que es consustancial a la naturaleza en su devenir. Por lo que el ser humano ha de tener la libertad para asumir dichos parámetros e interiorizarlos. Aún siendo una decisión, en realidad es una aceptación de lo inherente. En cualquier caso, para captar íntegramente la existencia solo es posible captarla a través de la angustia, puesto que se remite a la nada, así, nos acerca a través de la angustia a nuestro propio vértigo.

26.3 La angustia. El vértigo de la libertad

El hombre toma conciencia de su libertad en la angustia, o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad para Sartre, como conciencia de ser, es en la angustia donde la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma¹³, una libertad que nos acerca al precipicio y vértigo de nosotros mismos, sin agarraderas ni mediaciones. Al observarnos sin filtros, directamente a esa nada que nos constituye a través de la angustia.

Libertad que en Sartre se manifiesta en la angustia y se caracteriza por una perpetua renovación por rehacer un Yo, al que designa el ser libre¹⁴, una libertad desde la angustia donde el ser humano se muestra desnudo de sí mismo, sin un yo al que atenerse. Un yo que no existe salvo como conciencia preontológica, en la que hay una transparencia en la conciencia, dicha transparencia nos adentra a través de la angustia a la nada que nos constituye y de la que estamos formados.

El temer mismo es el dar libertad para Heidegger, dejándose herir¹⁵, desde una angustia que ha de entenderse para Kierkegaard en relación con la libertad¹⁶. Comparando la angustia con el vértigo, y preguntándose Kierkegaard, dónde reside la causa de la angustia <<así es la angustia el vértigo a la libertad>>¹⁷. Una libertad, que fija la vista en el abismo de su propia posibilidad en Hegel, echando mano de la finitud para sostenerla, libertad particularizada del ser allí, que reside en su potencia portentosa de lo negativo¹⁸. Libertad, es un asumir en profundidad lo que somos, es decir, esa angustia que nos pone frente al vértigo de nosotros mismos al percibir la nada de la que procedemos y es nuestro origen.

26.4 La liberación de la disonancia

Los límites de la libertad se manifiestan en la máxima libertad para Schönberg, a través del tratamiento de las disonancias¹⁹. Configurándose una mayor libertad de la disonancia y espectro de sus posibilidades, a las que le confiere un criterio aún más pormenorizado, respecto a los límites de dicha libertad. Una libertad en Schönberg que es asumir los procesos inherentes del sonido en la conducción de los mismos, sin eludir ninguna disonancia.

El compositor que trabaja con doce sonidos independientes, nos dice Schönberg posee, libertad frente a la conducción de las partes, hacia consonancias o disonancias²⁰. En un proceso musical en sí, que identifica las direcciones derivadas, permitiendo que emerja desde sí mismo. Un compositor que escucha el proceso inherente de la composición, sus fuerzas y contrapuntos a partir de la necesidad interior de la obra. Dejando que fluyan por sí mismas y encauzándolas hacia las diferentes líneas de fuerza y contrapunto.

El artista, considera Adorno, reconquista la libertad del arte para los hombres. Un arte que es en sí mismo libre, pero que ha de reencontrarse esa libertad en un hombre encerrado en sus propias cadenas, cuya llave se encuentra en sí mismo²¹. Se trata pues de asumir la naturaleza de la obra y estar al servicio de ella desde la receptividad y la escucha de su proceso interno, respecto a la necesidad interior. Saliendo de nuestras propias limitaciones y cortapisas, entregándonos para adquirir una transparencia sin que se genere ningún subjetivismo.

26.5 La elección de la libertad

Kandinsky considera que Schönberg presiente la libertad total como medio necesario y libre del arte²². Un arte que tan solo se puede manifestar a través de la libertad, requiriendo de un compromiso para hacerla emerger desde su propia transparencia. Solo desde un hombre libre, sin prejuicios en cuanto a concepciones abstractivas o subjetivistas, es capaz de una transparencia a través de una conciencia preontológica sin ningún tipo de yo ni de ego. Habiendo una entrega a lo transparente.

Puigdomenech en *Ingmar Bergman. El último existencialista*, nos dice que, en Bergman, la referencia a la libertad se torna ineludible, dado que el individuo se muestra a su existencia en su forma de actuar, un hombre que ha de correr el riesgo de elegir, cuya libertad será un requisito para la elección²³. Libertad que aparece como fundamento de la elección en la pieza central de su filmografía, *El séptimo sello*. El hombre se constituye a la existencia a partir de un actuar, saliendo de sí mismo y entregándose a lo que acontece sin un yo.

Tanto para Bergman como para todos los existencialistas, existir consiste en elegir libremente. Elección de lo que uno quiere, que ha de partir de la propia existencia <<la existencia se vive, no se piensa>>²⁴. Donde cada individuo es responsable de su elección, según la cual es él mismo, naciendo de ahí la angustia que experimentan sus personajes por el temor a sus elecciones. Una captación de la existencia llena de vitalidad, que se va renovando a sí misma a cada instante, requiriendo pues de un individuo que capte el instante de la existencia de manera abierta y disponible sin filtros ni mediaciones.

Notas

1 Sartre (1981), p. 596.

2 *Ibid*, p. 593.

3 *Ibid*, p. 608.

4 *Ibid*, p. 621.

5 *Ibid*, p. 623

6 *Ibid*, p. 622.

7 *Ibid*, p. 599.

8 *Ibid*, p. 602.

9 *Ibid*, p. 599.

10 *Ibid*, p. 675.

11 *Ibid*, p. 621.

12 *Ibid*, p. 71.

13 *Ibid*, p, 71.

14 *Ibid*, p. 78.

15 Heidegger(1987), p. 158.

16 Kierkegaard (1982), p. 86.

17 *Ibid*, p. 80

18 Hegel (1985), p. 24.

19 Schönberg (1974), p. 103.

20 Schönberg (2007), p. 19.

21 Adorno (2017), p. 111.

22 Kandinsky (2018), p. 53.

23 Puigdomenech (2018), p. 116.

24 *Ibid*, p. 35.

27. El cambio y lo permanente

27.1 El cambio incesante

Sartre considera que no es posible contemplar un mundo sin cambio¹, donde la negación es un momento esencial de lo universal, imagen constante de un fenómeno inestable, cuyo mundo, nos dice Hegel, solo se presenta a través del constante cambio². Negación, como la dimensión visible de la naturaleza humana para Hegel, en la que se manifiesta el cambio constante que se conjuga con la inestabilidad de los fenómenos, la contradicción, el cambio puro o la contraposición en sí misma³. El cambio es constitutivo del mundo, de modo que el ser humano ha de adaptarse y articularse al devenir del mundo, su transitoriedad y fugacidad. Constituyéndose inevitablemente todo fenómeno como inestable, por lo que una concepción estática sin conferir a la naturaleza su devenir, es resultado de una abstracción y un subjetivismo.

Lo único que es eterno es el cambio, escribe Schoenberg como un eco lejano de Heréclito⁴. El alumno habrá de aprender a conocer lo único que es eterno, el cambio, y lo que es temporal, la permanencia⁵. Un cambio que requiere la captación por parte del compositor de la dinámica interna de la partitura, de modo que ha de captarse el proceso interno de la obra, manifestado en las líneas de fuerza, tensión, contrapuntos y contradicciones. Desde la escucha de la necesidad interior de la obra.

27.2 Temporalidad. La ilusión del tiempo

El tiempo es una ilusión para Sartre y lo cronológico disimula un orden estrictamente lógico de deductibilidad⁶, sin embargo, nos refugiamos en la ilusión del tiempo. Un orden cronológico que no es sino la percepción confusa de un orden lógico y eterno⁷, alejándonos más y más de nosotros mismos, sin dejar que emerja ese mundo que se manifiesta cuando dejamos que surja a través de la angustia, el abismo que nos acerca a ese tiempo intemporal frente a la nada.

La temporalidad para Sartre, se temporaliza como la denegación del instante⁸. Instante que es lo único existente, cuya captación nos acerca a la visión de nosotros mismos desde la intemporalidad. El hombre-en-el-mundo, se encuentra en su existencia cotidiana frente a objetos psíquicos, que aparecen en la trama continua de nuestra temporalidad, con relaciones externas de sucesión⁹. Una captación cotidiana objetiva, como aprehensión del instante en sí como nada. La nada se circunscribe sin ningún parámetro de tiempo, de manera que las formas que adquiere pueden ser constitutivas de espacio y tiempo, pero siempre remitiéndolas a la nada que es su origen. Instante resultado de captarnos en el mundo, es decir, arrojados a la existencia, Dasein, en un instante que se constituye como intemporal.

La unidad de lo psíquico es, la proyección ontológica del para-sí, cuya temporalidad psíquica, nos dice Sartre, oculta una contradicción. Lo psíquico, oculta la imposibilidad de controlar la temporalidad a partir una temporalidad inexistente¹⁰. Un instante en la existencia que acontece desde la intemporalidad, dado que es la captación inmediata de la existencia tal cual, sin mediaciones ni filtros. Esa instantaneidad nos lleva a una captación de la existencia asumiendo su fugacidad y transitoriedad, sin nada firme a lo que agarrarse, por lo que lo psíquico crea una abstracción de asidero a través de una temporalidad cronológica.

17.3 Preontología de la temporalidad

Estudiar la temporalidad dice Sartre, es abordarla como una totalidad¹¹ que nos persuade del instante intemporal. Fenómeno temporal en su totalidad¹², que se muestra parcialmente en infinitud de características, que nos remiten a su totalidad sin partes, partes que generamos nosotros mismos desde una visión limitada, sin observar esa limitación que remite a su totalidad.

La descripción preontológica y fenomenológica para Sartre, nos da acceso a una intuición de la temporalidad global¹³, mostrándonos la inexistencia del tiempo. Sobreviniendo la angustia en Kierkegaard a la existencia en un instante¹⁴, instante intemporal que nos pone en contacto con nuestro propio vértigo desde una conciencia preontológica a través de la angustia.

Puigdomenech en *Ingmar Bergman. El último existencialista* nos dice que Bergman se interroga por el sentido del ser en el tiempo, más allá del existencialismo de Sartre y Camus, enlazándolo con las reflexiones de Heidegger¹⁵. Las estructuras de sus películas, marcadas por el tempo de una pieza musical, nos acerca al flujo temporal. Bergman junto con el existencialismo agnóstico de Sartre, Camus y Heidegger, insiste en el transcurrir del tiempo¹⁶, que lleva inherente una profunda tristeza. Un transcurrir del tiempo que es vivido desde esa intemporalidad, prevaleciendo en Bergman todo ese mundo de conflictos internos que emergen y adquieren una entidad propia, más allá de ninguna concepción cronológica. Captando la transitoriedad y fugacidad de la existencia, manifestada por unos personajes de los que se apodera dicha fugacidad a través de una visión existencial.

Notas

1 Sartre (1981), p. 276

2 Hegel (1985), p. 92

3 *Ibid*, p. 100.

4 Schönberg (1974), p. VIII.

5 *Ibid*, p. 29.

6 Sartre (1981), p. 179.

7 *Ibid*, p. 190.

8 *Ibid*, p. 209.

9 *Ibid*, p. 218.

10 *Ibid*, p. 228.

11 *Ibid*, p. 160.

12 *Ibid*, p. 164.

13 *Ibid*, p. 160.

14 Kierkegaard (1982), p. 12.

15 Puigdomenech (2018), p. 17.

16 *Ibid*, p. 17-18.

Paralelismo Existencialismo Dodecafonismo

Música dodecafónica, características existenciales

Música dodecafónica emerge de manera directa, sin mediaciones ni filtros.

Al igual que previamente había un compás en la música, la ausencia de compás en la música dodecafónica ilustra la ausencia de un subjetivismo que se anticipe a una sonoridad que emerge por sí sola a partir de su existencia, sin necesidad de parámetros previos como el compás. Donde cada una de las notas es autónoma y generadora de diferentes armonías a cada instante, por lo que la conciencia ha de estar abierta a lo que va aconteciendo por sí solo sin parcialismos previos, sin una escala concreta en la que agarrarse, a partir de doce notas cromáticas sin que ninguna de ellas tenga una prioridad sobre las demás.

Nihilización de los doce sonidos cromáticos de la serie dodecafónica, dado que ninguno de ellos adquiere un protagonismo y todos tienen la misma importancia, sin una categorización, precisamente su nihilización propicia su existencia dado que configuran infinitud de posibilidades, sin necesidad de una jerarquía de tónica dominante o subdominante. De modo que no hay alteraciones preestablecidas ni una tonalidad concreta, dado que la tonalidad se genera a partir de la atomización de todos y cada uno de los sonidos dodecafónicos, dado que cada uno de ellos puede generar nuevas posibilidades tonales a cada instante.

La forma en la música dodecafónica se genera a partir de la nihilización de forma, de modo que la forma se va generando y constituyéndose por sí sola sin previos ni intervenciones, desde cada una de las notas dodecafónicas que generan diferentes estructuras y formas a partir su autonomía. Se configuran infinitud de posibilidades sin que estas estén previamente estratificadas, abriéndose el espacio en todas direcciones sin una jerarquización.

La música dodecafónica se genera a partir de la negatividad, sonidos disonantes, conflicto, lucha, tensión, una negatividad generadora de lo que conlleva tras de sí, es decir, un equilibrio dentro del desequilibrio, una belleza tras su aparente falta de belleza y una consonancia interna tras la disonancia.

Los silencios y ausencias son constantes en la música dodecafónica, donde el silencio adquiere una significación por sí misma, sin necesidad de ser justificado. Cada nota es generadora en sí misma de su propia ausencia y sonoridad, sin tener para ello que estar justificado previamente.

El conflicto y la tensión se generan por sí mismos a partir del propio fluir y emerger de la composición, asumiendo su propio flujo y dejando que sus propias pulsiones emerjan para que ellas mismas configuren las tensiones que por sí mismas se restaurarán.

Música dodecafónica abierta a lo inesperado y sorpresivo, permitiendo que lo espontáneo acontezca, subrayando el carácter fluido de la composición.

El intérprete tiene una mayor libertad, de modo que el carácter que imprima a la ejecución e interpretación de la música dodecafónica va a conferirle una peculiaridad diferente, dado que al no tener la composición una jerarquización previa y sí una estructura interna, su intervención puede conferir un determinado talante a la partitura.

El oyente tiene una mayor capacidad y libertad de interpretación, dado que la música que se interpreta está emergiendo directamente, habiendo de llevar a cabo el oyente una escucha activa, captando esa estructura interna que está emergiendo y configurándose en este instante.

En la música dodecafónica hay una compenetración entre lo que se muestra y lo que no se muestra, entre el ser y el no-ser, sin disociarse y sí complementarse, así, todo un mundo interior se manifiesta directamente sin intermediarios ni filtros, generándose un cúmulo de tensiones a partir de disonancias que muestran ese mundo interno de la que se hace eco el oyente en sí mismo.

La generación de tristeza o angustia forma parte de la naturaleza de la música dodecafónica, sin dicha angustia y tristeza no cabría asumir y asimilar sus pulsiones y tensiones, generadoras de una inquietud indispensable para captar y vivenciar su proceso interno.

Disonancias que propician la generación y proyección de nuestras propias tensiones, que se van forjando paralelamente a las disonancias dodecafónicas.

La música dodecafónica se manifiesta en este instante, un instante desvinculado de toda mediación, máxime cuando las estructuras que se escuchan carecen de jerarquías. Incluyendo todo tipo de disonancias, por lo que el oído ha de estar abierto a toda posibilidad sonora sin estar preestablecida, configurándose a partir de su coherencia interna

Equilibrio dentro del desequilibrio, en un equilibrio inestable generador de tensiones, perpetuamente roto y restablecido

Lo faltante o ausente se muestra y manifiesta en ese espacio interno de la música dodecafónica que se manifiesta de manera directa sin intermediarios. Dada la atomización de la música, cada una de las partes muestran el todo en el que se configuran, de manera que cada sonoridad remite a la unidad interna que la configura.

El instante de la música contemporánea es un instante intemporal que se disuelve en el mismo instante en el que se materializa, mostrándose un tiempo a partir del continuo sin cronología.

La aparente imperfección de la música dodecafónica a partir de sus disonancias, contrastes y tensiones son un componente inherente de la propia música, inevitable para configurar sus procesos internos que se manifiestan en dichas tensiones externas.

Comparativa con *El ser y la nada* de Sartre

Destrucción del tiempo cronológico. Ilusión del tiempo. El tiempo disimula el orden lógico de la destructibilidad (*El ser y la nada*)

Instante intemporal. Mundo en una polvareda infinita de instantes (*El ser y la nada*)

Vacío de determinaciones como nada en *El ser y la nada* de Sartre. Vacío de determinaciones en las series dodecafónicas de Schönberg

El hombre toma conciencia de su libertad y se angustia en *El ser y la nada*. Schönberg toma conciencia de su libertad en las series dodecafónicas, cuyas notas son autónomas e independientes

Seguimos agazapados en los determinismos sin salir fuera de ellos en la angustia, *El ser y la nada*. El dodecafonismo de Schönberg sale de los determinismos sin tonalidades concretas, más allá de los compases, de las alteraciones, donde cada nota es autónoma y generadora

Angustia, miedo y vértigo a arrojarme al precipicio, *El ser y la nada*. El dodecafonismo de Schönberg abre la puerta a ese vértigo, a ese ir más allá, sin agarraderas ni intermediarios, dejando que la música por sí misma tenga el protagonismo. Adviniendo las disonancias de manera natural, sin crear prejuicios previos, identificadas con la parte más oscura, tensional y angustiosa del ser humano, se manifiesta como lo disonante que es también lo disonante en nosotros, velado aparentemente pero absolutamente presente.

Rehuimos la angustia con determinismos en la angustia, *El ser y la nada*. El dodecafonismo de Schönberg va más allá de los determinismos de la música clásica tonal, aferrada a reglas y normas determinadas eludiendo las pulsiones y lo orgánico en aras a no enfrentarse con lo orgánico e inconsciente, manifestado en lo disonante que forma parte consustancial de la música. Agarrándonos a parámetros artificiosos aparentemente tonales, pero con los que no hay una identificación. Se hace necesaria la tensión, los conflictos, contrastes y luchas, para que emerja todo ese mundo interno aparentemente oscuro pero tan lleno de luz, empeñados en arrinconar, cuando la naturaleza nos lo muestra constantemente y es de lo que estamos constituidos.

La angustia como condición necesaria de la interrogación nos acerca a ese ir más allá de lo establecido, buscando nuevos horizontes en diferentes direcciones que nos acerquen a nosotros mismos, *El ser y la nada*. La música dodecafónica de Schönberg, nos lleva a esos nuevos horizontes, resultado de una evolución natural de la música, en la cual la disonancia ya estaba presente constantemente mediante notas de paso, acordes errantes, séptimas, cuartas tritono, ampliando nuestro horizonte, y viendo en perspectiva lo disonante con lo consonante, permitiendo que el oído asuma naturalmente los armónicos superiores sin rechazarlos, dado que están ahí y el oído los escucha pero los rechazamos.

La angustia nos muestra esa existencia descarnada sin nada a donde agarrarnos, en *El ser y la nada*. El dodecafonismo de Schönberg toma como fundamento esa nada donde agarrarse, sin compases, ni armadura, ni tonalidad, ni estratificación de las notas, donde las doce notas tienen la misma importancia, que nos acerca a ese vértigo que somos todos nosotros sin un sujeto concreto, y sí una pulsión, que nos lleva a ese inconsciente y esa organicidad.

Todo ese mundo negativo y negatividad de Sartre, nos lleva a la nihilidad y la nada que nos constituye, ese dolor, odio, resentimiento, angustia, nos acerca a nuestra verdadera naturaleza nihilista donde a través de la angustia se nos presenta frente a nosotros. El dodecafonismo de Schönberg, a través del conflicto, la lucha, la tensión, la disonancia, nos acerca a esa naturaleza orgánica e, huidiza sin agarraderas ni intermediarios, sin subterfugios ni mediaciones, mostrándonos directamente el sonido descarnado de las entrañas

El no-ser, en *El ser y la nada* de Sartre, nos lleva a la suspensión, a estar ahí arrojados en la nada. El dodecafonismo de Schönberg, nos suspende en el sonido descarnado mostrándonos nuestra naturaleza orgánica suspendida en la nada, sin compases ni tonalidades ni estratificaciones

Lo faltante, retorno a lo existente por lo fallido en *El ser y la nada* de Sartre. En el dodecafonismo de Schönberg, lo faltante y lo fallido es una constante en las tensiones generadas por las disonancias, que nos llevan a un estado de carencia el cual nos remite hacia lo que carecemos. Identificándonos con nuestra naturaleza huidiza, sin nada donde agarrarse, tan sólo creencias y deseos inverosímiles con el fin de no enfrentarnos a nuestra verdadera naturaleza orgánica y oscura llena de luz sin dejar que emerja y sin embargo siempre mostrándose.

Fondo nihilizado de *El ser y la nada* de Sartre. El dodecafonismo de Schönberg es un constante fondo nihilizado, en el que la figura y el fondo se hacen permeables.

Dasein, a cada instante arrojados al mundo, en *El ser y la nada* de Sartre. El dodecafonismo de Schönberg, constantemente nos arroja a la existencia descarnada de las tensiones más orgánicas, que forman parte de nuestra naturaleza más ancestral, mostrándonos descarnadamente nuestra naturaleza sin filtros, emergiendo el inconsciente naturalmente a través de las disonancias y tensiones.

Caída al mundo, en un mundo sin defensas, en *El ser y la nada* de Sartre. El dodecafonismo de Schönberg nos lanza directamente a la existencia sin más defensa que la propia angustia a partir de la cual nos muestra la nada para reencontrarnos con lo más orgánico de nosotros, sin defensas ni intermediarios.

Vacío, vacío de ser pura indeterminación en *El ser y la nada* de Sartre. El dodecafonismo de Schönberg, es pura indeterminación a partir del cual nos lleva a esa nada a ese vacío, que nos persuade y va mostrando ese mundo de negatividades, tensiones, angustias, disonancias, contrastes, luchas, un mundo de indeterminaciones que nos acercan a ese no-ser que nos persuade respecto a nuestra naturaleza.

Ser transfenoménico, con una plenitud de olores, sonidos, sabores en *El ser y la nada* de Sartre. El dodecafonismo de Schönberg nos lleva a ese mundo transfenoménico donde todo se configura a partir de la multiplicidad de estímulos que confluyen en una unidad que engloba todas las fuerzas, contrastes y conflictos

Parámetros existencial dodecafónicos

Disociación sujeto objeto

El sujeto y el objeto se manifiestan en la música dodecafónica directamente, sin intermediarios ni disociaciones, sin una visión ni conciencia dual.

Captación prerreflexiva

Captación de la música dodecafónica de manera prerreflexiva, apareciendo directamente sin intermediarios.

Nihilización de la conciencia

La nihilización de la conciencia, permite captar los sonidos dodecafónicos sin la preeminencia del sujeto ni del objeto, prevaleciendo el sonido en sí mismo sin filtros ni mediaciones.

Desaparición del sujeto

El nihilismo en la conciencia y la desaparición del sujeto como ego, permite que el sonido aflore por sí mismo sin trabas, directamente, profundizando y entrando en cada uno de esos entresijos, aflorando ese mundo interno a partir de las disonancias.

Vivencia del instante

Vivencia del instante en la música que emerge directamente, escuchando lo que acontece tal cual acontece, sin la mediación del ego.

Escucha directa sin intermediarios

Escucha directa de la música dodecafónica a través de las disonancias, aflorando la tensión, que adquiere su lugar creativamente desde sí misma, sin reprimirla.

Fenomenología aplicada al sonido

Aplicación de la fenomenología de Husserl a ese captar directamente, una escucha y conocimiento que se produce a expensas del sujeto, sin que intervenga.

Prevalencia de lo acontecido

Conciencia en la escucha, prevaleciendo lo que acontece a cada instante directamente, sin aferrarse a nada, desde una conciencia impersonal, que lleva a cabo la captación del sonido.

Interferencia del ego

El ego impide la escucha directa, creando filtros y mediaciones, un ego que oculta la espontaneidad de la música, que emerge y nace a cada instante, evitando que la música dodecafónica fluya por sí misma, desde su propio ritmo a partir de una conciencia impersonal.

Conciencia y epojé fenomenológica

Vinculación perceptiva de la realidad como tiempo inherente a la vivencia del sonido en cuanto tal, directamente, en un paralelismo a la conciencia y epojé fenomenológica.

Captación directa sin mediación. Epojé fenomenológica

Captación de la música directamente sin intermediarios ni mediaciones, a modo de epojé fenomenológica, sin interferencias psicológicas ni subjetivas en ausencia del yo, un yo fenomenológico.

Ausencia del yo

Nos convertimos en intermediarios de una música que resuena en nosotros, reencontrándonos a nosotros íntimamente en la ausencia del yo, el yo fenomenológico.

Ausencia de ego

La salida de uno mismo para dejar que lo que acontece a través de la música dodecafónica adquiera su propia identidad en nosotros sin un ego que lo mediatice.

Desaparición del sujeto

La música es desarrollada sin protagonismo, sin un ego, prevaleciendo la propia música directamente.

Ausencia de disociación sujeto-objeto

Captación de la música que no requiere ningún proceso reflexo, se produce directamente sin la intervención del sujeto que genera filtros o mediaciones, sin disociaciones entre el sujeto y el objeto, ni un ego que trae consigo la conciencia reflexa.

El sentido del dolor

Descubriendo el verdadero sentido del dolor, sin refugiarnos de él, ni eludirlo, escuchándolo y asumiéndolo desde su carácter interno lleno de profundidad que escuchamos a través de acordes y sonidos llenos de estridencia, dolor y tensión que nos tocan internamente. Haciendo que aflore ese mundo lleno de vitalidad y que durante tantos años hemos restringido y reprimido. Descubriendo esa nueva dimensión de la tensión, la angustia y el dolor, a partir del reconocimiento de su sentido más profundo, directamente relacionado con la escucha y el silencio, en el que dejamos que los sonidos emerjan por sí mismos.

La nada. Ausencia de ego

Al estar fuera de mí mismo sin un ego, el ser mismo aflora sin mediaciones, aconteciendo el sonido sin intermediarios a través de una nada que permite su generación por sí sola, es precisamente ese arrancamiento de mí lo que confiere identidad a la nada

Nihilismo

A través de la música dodecafónica captamos el nihilismo que somos y nos constituye, dejando que la música resuene sin impedimentos ni filtros, directamente.

La angustia y la nada

Generándose una angustia que nos lleva frente al precipicio y vértigo del que estamos constituidos en la nada, una nada que aparece y emerge desde un sonido directo que nos saca de nosotros mismos y nos lleva a través de la angustia a lo que nos constituye.

Lo efímero de la existencia

Captamos lo efímero de la existencia en la música que acontece a cada instante.

Dasein

Es en la música dodecafónica donde se crean las condiciones adecuadas en las que cada sonido emerge desde la necesidad interior sin ser forzado ni empujado, con todo el entramado de tensiones y contradicciones inherente a su propio proceso.

Dasein. Estar arrojado

Ese estado de pérdida de sentirse arrojado en el que nos coloca la música dodecafónica con sus disonancias, alejando todo lo que aparentemente teníamos seguro, sin poder aferrarnos a nada. Como los sonidos dodecafónicos sin un centro tonal concreto y una atomización de los sonidos que posibilita, el que cada sonido se configure como un mundo en sí mismo, llevándonos a un estado de aparente desencuentro y fugacidad, sin aferrarnos a nada más que al propio fluir. Un ser arrojado cuyo estado de confusión esconde un profundo reencuentro.

La negatividad

Música dodecafónica que nos acerca a nuestra propia negatividad, como pretexto para reencontrarnos con ese mundo que tras dicha negatividad, se está reafirmando constantemente para emerger por sí mismo. Una negatividad en la música dodecafónica a partir de acordes disonantes, tensiones que remiten a ese mundo sin barreras en el que las contradicciones y antagonismos, forman parte de la puerta de entrada de lo ilimitado y diáfano por sí mismo.

Corporeidad

Música dodecafónica que adquiere corporeidad por sí misma, al presentarse y manifestarse directamente sin filtros ni mediaciones, a modo de un cuerpo transparente.

El tiempo y el espacio. Desaparición

Cada sonido es un mundo que está emergiendo y captándose a cada instante, adquiriendo corporeidad y textura sin una cronología y sí su proceso interno que nos lleva a ese instante intemporal lleno de sentido interno, en el que el tiempo es un continuo que acontece.

Las fisuras

Se configura una música dodecafónica desde un asumir y encauzar las fisuras, contradicciones y antagonismos, como una ocasión para reencontrar su verdadera naturaleza desde la fluidez y naturalidad. Captando lo efímero y transitorio, asumiendo las fisuras, la multiplicidad y la mutación, así como el instante y la espontaneidad. En una reconciliación entre el sujeto y el objeto, sin que prevalezca uno sobre otro. Asumiendo la contradicción, lo heterogéneo y dispar, como constitutivos.

El contraste

Asumir un contraste que es connatural al arte, siendo básica la tensión y distensión o el sonido y el silencio. Captando su relación con las fuerzas de la naturaleza, cuyo contraste es constitutivo de ella, siendo el eje de la música dodecafónica.

La libertad y la necesidad interna

Libertad que adviene desde la necesidad interna y la interconexión de la música dodecafónica.

El instante intemporal

Instante intemporal que acontece directamente de manera plena, a partir de sonidos que nacen a cada instante.

Esencia efímera del arte

Cada sonido en la música dodecafónica es un mundo en sí mismo, constituyéndose autónomamente y cuya característica fundamental es su transitoriedad y lo efímero, propiciando un ecosistema que emerge y fluye a cada instante.

El arte y la naturaleza

Música dodecafónica concebida como una unidad en la que todo está interrelacionado e interconectado como un todo.

Las contradicciones y tensiones

Es lo estigmatizado y lo dejado de lado como las disonancias, las que adquieren valor por sí mismas desde su propia naturaleza, adquiriendo sentido al dejarlas fluir. Generándose todo un mundo de posibilidades y alternativas.

La ausencia en el instante

Obras dodecafónicas como instantes que brillan y desaparecen, desde un lenguaje de ausencias.

La composición interna

Obras dodecafónicas compuestas desde sí mismas, desde lo musical mismo, donde las disonancias, ritmo y textura derivan de la composición interna.

Atomización de los sonidos dodecafónicos

La vida cotidiana, como la atomización de los sonidos dodecafónicos, cada uno de los cuales tiene una vida propia, aunque insertos en el todo que los acoge, rezumando esa atmósfera peculiar y entrañable, donde cada sonido es una sorpresa desde la espontaneidad de su ritmo interno sin ser cercenado por imposiciones externas o ajenas como una estructura preestablecida de tiempo ni de tonalidad. Puede navegar libremente por las diferentes tonalidades que van emergiendo, sin tener que ceñirse a una de ellas concretamente.

Tiempo inmanente dodecafónico

Captación del tiempo inmanente en la música dodecafónica al igual que en la inmanencia de la existencia.

El silencio y la necesidad interna

El silencio se configura desde su propia esencia a partir de la necesidad interna que crea todo un mundo de equilibrios y desequilibrios, tensiones y distensiones interrelacionadas con el todo del que forma parte.

La atmósfera y la necesidad interior

La atmósfera es resultado de la necesidad interior que propicia todo un cúmulo de relaciones y concatenaciones desde un impulso interno y orgánico.

Permeabilidad de elementos constitutivos

Se produce una permeabilidad entre los elementos constitutivos que interaccionan recíprocamente, generando nuevas posibilidades y alternativas.

Dodecafonismo existencial

Ausencia del yo

El sonido se manifiesta por sí mismo directamente, dejando que emerja a través del individuo desde su transparencia, a partir de una conciencia preontológica.

Ausencia de tiempo cronológico

Un sonido que se constituye directamente sin trabas ni filtros desde la inmediatez, captándose en el instante intemporal, sin ningún orden cronológico.

Origen en la nada

Sonido que acontece desde sí mismo directamente, sin ningún parámetro añadido, configurándose sin jerarquías, ritmos preestablecidos ni una tonalidad concreta, por lo que se concilia con el nihilismo.

Ausencia de jerarquías

Sin ningún tipo de estratificación jerárquica en el sonido. Cada sonido dodecafónico tiene la misma importancia, generándose una atomización de cada una de las notas de la escala dodecafónica.

Ausencia de una forma definida

Sin una forma preestablecida, conformándose a partir de las necesidades expresivas de la sonoridad, de manera que prevalece el sonido en sí, configurándose las formas a posteriori.

Asunción de la transitoriedad y la fugacidad

El sonido se concibe en sí mismo sin previos y directamente, captándose la transitoriedad y fugacidad en una sonoridad cuyo objeto es el sonido mismo que emerge en el instante sonoro.

Captación de un sonido ahí arrojado

El sonido acontece ahí en la desnudez del instante sonoro, sin previos, filtros ni mediaciones.

Captación de la inmediatez

El sonido acontece en la inmediatez del mismo directamente, sin previos de ningún tipo, emergiendo en el instante.

Angustia ante el vértigo del instante sonoro

Un sonido que no está arropado, aconteciendo directamente sin filtros ni mediaciones, a partir de la inmediatez del instante sonoro, sin referentes ni parámetros de ningún tipo, captándose su desnudez, vértigo, transitoriedad y sensación de angustia ante nada a lo que agarrarse ni aferrarse.

Ausencia de asideros tonales o rítmicos

Sin referentes tonales ni rítmicos de ningún tipo, aconteciendo el sonido directamente sin ningún tipo de apoyo o asidero.

Conclusión

Paralelismo del existencialismo y el dodecafonismo como un proceso natural en el que concuerdan todo tipo de parámetros que se enriquecen recíprocamente. Propiciando la música dodecafónica, el que ideas y consideraciones existenciales adquieran una entidad mucho mayor y más profunda, así como una mayor fluidez, sin perder su sentido profundo, todo lo contrario, amplificándose y haciéndose palpable a través de su fluidez en la música dodecafónica. Así, por ejemplo, consideraciones como el nihilismo cobra un profundo sentido en el dodecafonismo al carecer este de parámetros como el ritmo, una tonalidad concreta, ni una jerarquización armónica, dado que todas y cada una de las doce notas de la serie dodecafónica tienen el mismo valor. Con ello se genera en la música dodecafónica el terreno abonado para comprender plena y profundamente consideraciones e ideas existenciales, que además de mantener su sentido profundo, se amplifican y enriquecen de forma fluida y recíproca.

Dodecafonismo existencial, vínculo que ha sido constatado a lo largo de la investigación con innumerables relaciones e interacciones. Además de los parámetros estudiados y analizados como la ausencia de yo o ego, ausencia de temporalidad cronológica, un sonido ahí arrojado, ausencia de jerarquías, así como parámetros rítmicos o tonales, lo cual es un terreno abonado para el nihilismo, captación del sonido ahí en la instantaneidad intemporal. Por lo cual ha de considerarse que se ha llevado a cabo por parte del dodecafonismo una visión existencial del mismo.

Todo ese mundo de miedos, angustias, tensión y conflicto adquiere, una textura vital llena de fuerza y protagonismo en la música dodecafónica que las adscribe como suya, formando parte de su proceso creativo. Precisamente son esas tensiones y shocks los que conforman esas disonancias que adquieren toda su fuerza al ser vividas desde sus procesos de tensión y distensión a partir de diferentes tipos de disonancias.

Especial consideración a tenido el silencio, que adquiere sentido por sí mismo a partir de la escucha del vacío que lo contiene, generador y lleno de vida precisamente a raíz de lo sutil y delicado.

Reconocimiento de la flexibilidad y la fluidez, dando prioridad a lo contrapuntístico y atomización de los sonidos que se generan en un continuo, propiciando nuevas armonías a cada instante. Frente a una concepción armónica vertical más estática, prevale la línea contrapuntística dinámica en la que confluyen lo horizontal y vertical.

Libertad, que propicia el que las tensiones y pulsiones emerjan por sí mismas sin ser cercenadas, muy al contrario, escuchadas, captadas y encauzadas desde su naturaleza.

Lo rechazado o considerado aparentemente feo o negativo adquiere un protagonismo por sí mismo, emergiendo desde su naturaleza sin previos que lo filtren, de modo que se concibe con toda su fuerza, adquiriendo una textura llena de volumen y cuerpo.

El dolor, lejos de rechazarlo es asumido íntegramente como un componente natural de la vida en toda su plenitud, viviendo todos sus aspectos que son connaturales para encontrar el equilibrio. Manifestado en esos procesos compositivos de la música dodecafónica, en los que los acordes disonantes llenos de conflictos y tensiones nos llevan a esa sensación de plenitud.

Sensación de ingravidez y vacío que nos acerca a ese mundo lleno de luz y textura, emergiendo ese vacío sin ser cercenado ni rechazado, adquiriendo el sentido que siempre ha tenido.

El abismo y el vértigo que nos propicia la apertura y ese ir más allá de lo preestablecido.

Ausencia de sentido que adquiere sentido por sí mismo sin pretender tenerlo, mostrado en una música dodecafónica que va tomando el sentido a partir de la atomización de los sonidos, adquiriendo su propia entidad a cada instante.

Captar los procesos de la música dodecafónica que le permite transitar por procesos internos cuya finalidad y objetivos se fundamentan en el todo que la constituye en interacción con cada uno de sus componentes, en una relación abierta, dinámica y creativa, de modo que las posibilidades estructurales se multiplican.

Asumir el desequilibrio constante como un modo de captar el equilibrio a partir del desequilibrio, permitiendo en la música dodecafónica las constantes rupturas y conflictos resolviéndose desde el proceso interno de los sonidos, en un asumir los parámetros tensionales y contrastantes, a los que se da salida desde su naturaleza.

Desaparición del espacio tal como hasta ahora se había concebido, viviéndolo en la música dodecafónica como un continuo sin rupturas.

Desaparición de la concepción del tiempo cronológico, adquiriendo entidad cada instante en sí mismo a través de una música que prioriza ese momento sonoro que emerge desde la atomización del sonido y su relación interna con el resto.

Vivencia de ese ritmo interno que subyace en la composición dodecafónica y articula todo un mundo de formas y estructuras que crecen y emergen desde dentro como un proceso.

Protagonismo de la fenomenología del sonido que se muestra en una composición dialéctica fenomenológica en la que el sonido emerge directamente sin filtros de ningún tipo ni

parámetros espacio temporales. Gestándose la figura del compositor dialéctico existencial, que da prioridad al sonido en sí mismo directamente desde su vivencia.

Valor intrínseco de la fluidez que posibilita y permite que aflore ese mundo de miedos y angustias desde su naturaleza vital, a partir de esas composiciones dodecafónicas que toma y adscribe los distintos aspectos constitutivos de la tensión en las diferentes sonoridades disonantes, en una gama de colores que van desde la cuarta a la novena u oncená, entre otras disonancias.

Vitalidad y colorido del cromatismo con series cromáticas dodecafónicas a partir de semitonos, adquiriendo una mayor textura y luminosidad.

Valor de la ausencia de compás en la música dodecafónica no así el ritmo que se genera internamente a través de sus pulsiones.

Ausencia de tonalidad, que propicia unos modos armónicos y contrapuntísticos que permiten un mayor abanico de posibilidades tonales.

Ausencia de una escala de siete sonidos que genera una escala dodecafónica en la que los sonidos no son repetidos, adquiriendo una atomización y autonomía en cada sonido que propicia la generación de nuevos caminos y alternativas a cada instante.

Reconocimiento de lo negativo y aparentemente limitado como el engranaje básico para descubrir la amplitud que se cierne en dichos espacios aparentemente negativos, siendo en la música dodecafónica generadores de posibilidades en todos los sentidos, propiciando rupturas sonoras que conllevan y conducen a un nuevo rumbo inesperado. De modo que, en la supuesta limitación, el dodecafonismo encuentra siempre una oportunidad y una alternativa.

Bibliografía

Bibliografía Principal

- Theodor. W. Adorno. *Prismas*. Editorial Ariel. Barcelona 1962.
- Theodor W. Adorno. *Sobre la música*. Editorial Paidós. Barcelona 2002
- Theodor W. Adorno. *Tres estudios sobre Hegel*. Editorial Taurus. Madrid 1981
- Theodor W. Adorno. *Dialéctica negativa*. Editorial Taurus. Madrid 1975
- Theodor W. Adorno. Hanns Eisler. *El cine y la música*. Editorial Fundamentos. Madrid 2005
- Theodor W. Adorno. *Reacción y progreso*. Editorial Tusquets. Barcelona 1970.
- Theodor W. Adorno, Theodor W: *Teoría estética*, Madrid, Taurus. 1986.
- Theodor W. Adorno, Theodor W: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2017
- Ingmar Bergman. *Linterna mágica* (memorias). Editorial Tusquets. Madrid 2018
- Bloch, Ernst: *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, México 1982, Fondo de Cultura
- Bloch, Bloch. *El principio esperanza* (Volumen I). Editorial Aguilar. Madrid 1977
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza* (Volumen II). Editorial Aguilar. Madrid 1979
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza* (Volumen III). Editorial Aguilar.
- Gotthold Ephraim Lessing. *Laoconte*. Editorial Tecnos. Madrid 1990
- Goethe, Johann Wolfgang: *Fausto*. Barcelona, Austral, 2016.
- Hegel, G. W. F: *Fenomenología del Espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- G.W.F. Hegel. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Editorial Alianza Universal. Madrid 1986
- G.W.F. Hegel. *Introducción a la estética*. Ediciones Península. Barcelona 1986
- Heidegger, Martin: *El ser y el tiempo*, Mexico, Fondo de cultura económica, 1987.
- Heidegger, Martin: *Identidad y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Heidegger, Martin: *¿Qué es metafísica?*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1987.
- Heidegger, Martin: *Hegel*. Buenos Aires. Prometeo Libros, 2005.
- Heidegger, Martin. *Sendas perdidas*. Editorial Losada. Buenos Aires 1960

- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Editorial Fondo de cultura económica. México 1978
- Heidegger, Martin. *De camino al habla*. Ediciones Serbal-Guitard. Barcelona 1987
- Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Editorial Herder. Barcelona 2009
- Hölderlin, Friedrich: *Hiperión*, Madrid, Hiperión, 1989
- Husserl, Edmund: *Meditaciones Cartesianas*, Madrid, Tecnos, 1986.
- Husserl, Edmund. *La idea de la fenomenología*. Editorial Fondo de cultura económica. Madrid 2004
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Editorial Fondo de cultura económica. México 1997
- Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Editorial Trotta. Madrid 2002.
- Jung, Carl G: *Las relaciones entre el Yo y el Inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Jung, Carl G: *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 1996.
- Kafka, Franz: *La Metamorfosis*, Barcelona, Austral, 2017.
- Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 2018.
- Kierkegaard, Sören: *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Kierkegaard, Sören: *La enfermedad mortal*, Madrid, Trotta, 2008.
- Pessoa, Fernando: *Libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Pousseur, Henri: *Música, semántica, sociedad*, Madrid, Alianza Música, 1984.
- Sartre, Jean Paul: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1981.
- Sartre, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2010.
- Sartre, Jean Paul: *La trascendencia del Ego*, Madrid, Síntesis, 1988.
- Sartre, Jean Paul: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Sartre, Jean Paul: *La Náusea*, Madrid, Losada, 2016.
- Schönberg, Arnold: *Tratado de Armonía*, Madrid, Real Musical, 1974.
- Schönberg, Arnold: *Funciones Estructurales de la Armonía*, Barcelona, labor, 1990.
- Schönberg, Arnold: *El estilo y la idea*, Madrid, Mundimúsica, 2007.
- Schönberg, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*, Madrid, Real Musical, 1989.

Schopenhauer, Arturo: *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1983.

Schopenhauer, Arthur. *Sobre la música*. Editorial Casimirolibros. Madrid 2018

Stravinski, Igor. *Poética musical*. Editorial Acantilado. Barcelona 2008

Bibliografía Principal Literatura

Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Editorial Austral. Barcelona 2018.

Camus, Albert. *La peste*. Editorial Edhasa. Barcelona 2018.

Hesse, Herman. *El lobo estepario*. Editorial Alianza. Madrid 2018.

Hölderlin, Friedrich. *Ensayos*. Editorial Hiperión. Madrid 1983.

Hölderlin, Friedrich. *Poemas de la locura*. Editorial Hiperión. Madrid 1985.

Hölderlin, Friedrich. *Las grandes elegías*. Editorial Hiperión. Madrid 1983.

Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Editorial Edhasa. Barcelona 2017.

Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Editorial Edhasa. Barcelona 2017.

Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Editorial Austral. Barcelona 2016.

Bibliografía secundaria

Aronson, Ronald. *Camus y Sartre*. Editorial Universidad de Granada. Universidad de Granada 2006

Arnaldo, Javier (Ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Editorial Tecnos. Madrid 1987.

Company Ramón, Juan Miguel. *Máscaras de carne*. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman. Editorial Trayectos Shangrila. Santander 2018

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme. Salamanca 1984.

García Laborda, José María. *El expresionismo musical de A. Schönberg*. Editorial Universidad de Murcia 1989

González García, Moisés (compilador). *Filosofía y dolor*. Editorial Tecnos. Madrid 2010

González González, Nuria. *Complejo atonal, La atonalidad de Arnoldo Schönberg, paradigma estético del expresionismo*. Editorial Sociedad española de musicología. Madrid, 2009

Puigdomenech, Jordi: *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid 2018, Ediciones JC.

Rivera de Rosales, Javier y López Sáenz, M^a del Carmen. (Coordinadores). *El cuerpo. Perspectivas Filosóficas*. Editorial UNED. Madrid 2019

Sáez Rueda, Luis. De la Higuera, Javier. Zúñiga García, José Francisco. *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo*. Biblioteca Nueva. Madrid 2007.

Bibliografía secundaria investigaciones

Ávila-Vásquez, M. O. (2015). *De la metafísica de la música a la música en tiempos posmetafísicos o la música y el nihilismo*. *Cuestiones De Filosofía*, 17, 15-37. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1779398188?accountid=14478>

Álvarez González, E. (2008). *La cuestión del sujeto en la fenomenología existencial de jean paul sartre*. *Estudios De Filosofía*, 38, 9-45. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/43292306?accountid=14478>

Beitia Bastida, M. A. (2017). *El lugar de la música en la filosofía del siglo XX*. *Endoxa: Series Filosóficas*, 39, 305-325. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/2024005002?accountid=14478>

Bello Reguera, Eduardo. *El existencialismo de dos seductores: Kierkegaard y Bergman*. *Revista Bajo Palabra*, noll (2007): 23-30

Bidon-Chanal, S. (2015). *Música negativa: Beethoven como precursor de schönberg*. *Boletín De Estética*, 12(31), 37-62. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1754048775?accountid=14478>

Binetti, M. J. (2005). *Tiempo y eternidad en el pensamiento kierkegaardiano*. *Enfoques: Revista De La Universidad Adventista Del Plata*, 17(2), 109-122. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/43194459?accountid=14478>

Bonilla, L. (2004). *Posibilidad de una reflexión estética a partir de Jean Paul Sartre*. *Cuadernos De Filosofía Latinoamericana*, 25(91), 200-206. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/43112410?accountid=14478>

Cragolini, M. (2002). *La música entre las palabras. Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 2(2), 43-58. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/926958391?accountid=14478>

Crespo Ávila, R. (1984). *Metafísica y Arte: El problema de la intuición en Schopenhauer*. *Anales Del Seminario De Metafísica*, 19, 149-167. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/42715654?accountid=14478>

Cardona Suárez, L. F. (2012). *La contemplación estética como desindividualización del sujeto en schopenhauer*. *Universitas Philosophica*, 29(58), 217-249. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1440895637?accountid=14478>

Cladakis, M. B. (2017). *Negatividad e intersubjetividad. la dimensión originaria del conflicto en kojève en Sartre*. *Ideas y Valores: Revista Colombiana De Filosofía*, 66(165), 171-189. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/2112179887?accountid=14478>

Garrido-Maturano, A. (1992). Review of: *Hölderlin y la esencia de la poesía*. *Cuadernos De Ética*, 13, 103-107. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/42817339?accountid=14478>

Grön, A. (1995). *El concepto de la angustia en la obra de kierkegaard*. *Themata: Revista De Filosofía*, 15, 15-30. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/763467248?accountid=14478>

González Compeán, Francisco Javier. *Tonalidad Sinestésica. Relaciones de tonalidad de la música y del color de una propuesta personal*. Universitat Politècnica de València Facultad de Bellas Artes Dpto. de Escultura Guanajuato-México, octubre de 2011

Hernández Bermúdez, M. S. (2005). *La sensación de vacío sartreana vista desde las obras de camus y sabato*. *Bajo Palabra: Revista De Filosofía*, 0, 31-41. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1610979833?accountid=14478>

Larrañeta, R. (2003). *Antígona o don juan: Kierkegaard y la tragedia*. *Contrastes: Revista Internacional De Filosofía*, 8, 77-91. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/43073383?accountid=14478>

Maldonado, C. E. (1994). *El comienzo de la fenomenología trascendental: La idea de la fenomenología de E husserl*. *Ideas y Valores: Revista Colombiana De Filosofía*, (95), 85-120. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/42853805?accountid=14478>

Martínez, R. M. (2006). *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Fénix Editora. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/43227522?accountid=14478>

Muñoz, A. (1980). *Las bases ontológicas del conflicto intersubjetivo en Sartre*. *Anales Del Seminario De Metafísica*, 15, 11-54. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/42656036?accountid=14478>

Muñoz, María Teresa. *Sonidos de Kandinsky*. Publicado en Metalocus 02, año 1999 3 páginas

Pérez, B.,M. (2010). *Lo bello y la unidad del sujeto (hegel y adorno)*. *Suplementos De Contrastes: Revista Internacional De Filosofía*, 15(2), 345-352. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/878924674?accountid=14478>

Pegueroles, J. (2000). *El instante y el tiempo, el instante y la repetición en el pensamiento de kierkegaard*. *Espiritu: Cuadernos Del Instituto Filosofico De Balmesiana*, 49(122), 197-202. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/42985576?accountid=14478>

Pegueroles, Juan. *La conciencia desesperada, en la enfermedad mortal, de Kierkegaard*. Pegueroles, Joan. [Espiritu: Cuadernos del Instituto Filosofico de Balmesiana](#) Tomo 54, N.º 131, (2005): 5-11.

Rodríguez, P. U. (2011). *El mundo como arte: Una reflexión en torno a la estética schopenhaueriana*. *Revista De Filosofía y Teoría Política*, 42, 95-121. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1151778311?accountid=14478>

Rojas, Sergio. *Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Th. Adorno*. 1. Una primera versión de este texto -con el título de "Música y autoconciencia en Adorno"- fue leída el 1 O de octubre de 2003 en el Coloquio Internacional "Adorno cien años", organizado por la Universidad Arcis, Universidad Diego Portales e Instituto Goethe y realizado en éste último.

Rius, M. (2007). *Adorno y Sartre: La estética del compromiso*. *Daimon, Revista De Filosofía*, 41, 91-104. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/43234515?accountid=14478>

Santander, J. R. (2004). *Comentario a un texto de Heidegger (II) la carta fenomenológica: El examen de la angustia*. *La Lámpara De Diógenes: Revista Semestral De Filosofía*, 5(8-9), 27-41. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/43112648?accountid=14478>

Tajafuerce, B. S. (1995). *Autorrealización y temporalidad en el concepto de la angustia*. *Themata: Revista De Filosofía*, 15, 43-53. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/763467263?accountid=14478>

Tatiana, Facio F. (1980). *El cuerpo psíquico y la libertad: Sartre*. *Revista De Filosofía De La Universidad De Costa Rica*, 18, 53-60. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/42626356?accountid=14478>